Sinfonias Inacabadas

Rosemary Brown

Tradução: Amadeu António

SINFONIAS INACABADAS
VOZES DO ALÉM
PREFÁCIO DO BISPO DE SOUTHWARK
1971
ÍNDICE:
O Começo
Porquê eu?
O Plano dos Compositores
Liszt
A Vida Após a Morte
Chopin
Os Compositores
Cura
A Prova

Prefácio

pelo BISPO DE SOUTHWARK

Rosemary Brown vive a quinze minutos a pé da Residência do Bispo, no outro lado de Tooting Bec Common, mas foi apenas na primavera de 1970, onze anos após a minha chegada ao distrito, que nos conhecemos. Foi num jantar em Knightsbridge organizado pelo Psychic News. Estava presente um grande público, várias centenas de pessoas, e um dos pontos do programa era um recital de Rosemary Brown.

Foi uma atuação memorável, que atraiu a atenção da audiência e estimulou o interesse e a discussão. Creio que seria justo dizer que, independentemente da explicação, ninguém naquele jantar quereria questionar a sua integridade. Ela está convencida de que está em contacto com Liszt e outros grandes compositores. Ela vê-os, fala com eles e torna-se um canal para as suas obras mais recentes. Não tenho competência para expressar um juízo técnico sobre a qualidade da música, mas alguns que estão mais bem informados do que eu estão satisfeitos por aquilo que é escrito estar no estilo dos compositores — em suma, "soa a verdade".

Ora, se Rosemary Brown tivesse dedicado a sua vida à música e fosse uma pianista brilhante, seria possível encontrar uma explicação direta. Mas não é esse o caso. Rosemary Brown cresceu em circunstâncias

comparativamente humildes que não proporcionaram dinheiro ou lazer para a prossecução de estudos musicais. Em anos mais recentes, tem sido uma dona de casa e mãe ocupada na sua casa em Balham. Como diz Sir George Trevelyan, ela não tinha antecedentes musicais ou talento inicial, quase nenhuma formação e muito pouca experiência em ouvir discos ou concertos, fosse ao vivo ou na rádio. O seu trabalho principal, como viúva, era conseguir o sustento, e fê-lo trabalhando cinco horas por dia no serviço de refeições escolares.

Na minha opinião, a explicação mais provável para este fenómeno é de natureza psíquica. Encontra-se na mediunidade de Rosemary Brown. É pena que a palavra "médium" tenha conotações infelizes porque, no seu sentido estrito, não significa mais do que um intermediário, alguém que atua como um mensageiro. Neste caso, ao que parece, um grupo de músicos liderado por Liszt e Chopin desejou acrescentar algo às suas obras para benefício da humanidade. Escolheram Rosemary Brown como sua agente.

Naturalmente, esta explicação parecerá absurda para aqueles que rejeitam o conceito de uma vida após a morte, e estes recorrerão sem dúvida aos velhos argumentos de "telepatia" e "intuição" sem definirem o que querem dizer com estas palavras. Mas não é absurdo para as pessoas que consideram a morte como um evento comparativamente pouco importante no desenvolvimento da personalidade. Como alguém que se interessa pela investigação psíquica há muitos anos, acredito ser razoável supor que, do outro lado da sepultura, descobrimos a vida numa outra dimensão com poderes acrescidos. Se assim for, é também razoável supor que os artistas continuarão a desenvolver os seus dons particulares. Na verdade, seria um conceito curioso do próximo mundo se aqueles que lutaram criativamente enquanto estiveram aqui não tivessem a oportunidade de praticar os seus ofícios.

Por que razão Liszt e este grupo de compositores escolheram Rosemary Brown em vez de um pianista ou compositor famoso, é algo que qualquer um poderá conjeturar. Talvez seja outro exemplo do método Bíblico pelo qual a Verdade é revelada através dos humildes e despretensiosos. Os heróis no Antigo e no Novo Testamento distinguiram-se pela sua integridade, não pelo seu nascimento ou pelas suas posses.

Numa altura em que as mentes dos homens estão aprisionadas pelo materialismo do seu ambiente e em que a Igreja tem dificuldade em

apontar-lhes uma existência mais nobre, as experiências de Rosemary Brown destacam-se como um desafio e um sinal para os que têm discernimento. Existe um mundo para além deste e, se o soubéssemos, viveríamos as nossas vidas à sombra da eternidade.

MERVYN SOUTHWARK Bishop's House, 38 Tooting Bec Gardens, S.W.16

Capítulo Um
O INÍCIO

Quando vi Franz Liszt pela primeira vez, eu tinha sete anos de idade e já estava acostumada a ver os espíritos dos chamados mortos. Eu encontrava-me num quarto do andar de cima, de um velho casarão de Londres, onde ainda moro. Naquela manhã, lembro-me de que acordei cedo e fiquei deitada, a deliciar-me com a sensação cálida da cama, esperando ouvir a voz de minha mãe chamar-me assim que fosse hora de me levantar. Ela sempre nos acordava, aos meus irmãos e a mim com tempo suficiente para irmos para a escola — uma hora e meia antes de termos que sair — para que tivéssemos tempo de nos lavar, vestir e tomar o café da manhã, sem precisarmos começar o dia a correr.

Parte da casa estava sublocada a pensionistas, de modo a obtermos um pouco mais de dinheiro para auxiliar as finanças da família, e, em vista disso, naquela época eu tinha que dormir no quarto dos meus pais. O aposento constava de uma água-furtada, com forro em forma de frontão que lembrava uma igreja, e por essa razão me transmitia um sentimento de segurança. O mobiliário era muito simples e a minha cama ficava a um canto. Era usada e afundava no meio de forma alarmante. Até o meu leve peso aproximava a cabeceira da parte dos pés, inclinando uma em direção à outra toda vez que nela me sentava.

Foi nesse quarto simples e quase primitivo que Liszt me apareceu pela primeira vez. Não fiquei nem um pouco assustada quando o vi de pé ao

lado da minha cama. Já estava acostumada a ver seres desencarnados — ou Espíritos, como a maioria das pessoas lhes chamam — desde pequenina, de modo que não havia nada de assustador naquela aparição. (Na verdade, acho que não fiquei nem mesmo surpreendida. A gente acostuma-se a muita coisa quando é criança).

Da primeira vez ele apareceu como um homem muito velho. Os seus longos cabelos eram muito brancos, trajava algo que tomei por um vestido comprido. Com a idade de sete anos eu não sabia o que era uma batina. Mas lembro-me de que achei engraçado que um homem usasse aquilo, embora a sua visita tivesse sido bem breve, pois ele desapareceu antes que eu tivesse tempo de me surpreender com a sua presença.

Por alguma razão, naquela manhã ele não disse quem era. Presumi que ele sabia que eu eventualmente veria um retrato seu em algum lugar e o reconheceria. Além disso, não há possibilidade de tomar Liszt por qualquer outra pessoa, principalmente sendo ele um ancião, de cabelos brancos longos e usando vestes escuras. Tudo o que disse, naquela manhã, falando devagar por eu ser uma criança, foi que, quando estivera neste mundo havia sido compositor e pianista. Disse ele: "Quando cresceres, eu voltarei e transmitir-te-ei música."

Foi muito claro. Uma simples afirmação, sem sentenças complicadas nem palavras difíceis, formulada para a compreensão de uma criança. Talvez tivesse mesmo achado o seu nome muito difícil para que eu o entendesse então. Mas a experiência foi muito, muito vívida, e nunca mais me esqueci da aparição dele nem do que me disse. Não falei sobre essa visita a ninguém, naquela ocasião, principalmente por estar tão acostumada a ver gente do outro mundo, nunca dar ao facto demasiada importância, a menos que elas dissessem ou fizessem algo que eu achasse ser importante e que devesse contar a outras pessoas.

Parecia não haver razão alguma para eu falar sobre essa determinada visita, e foi somente muitos anos depois que ele veio cumprir a sua promessa. E isso de um modo que jamais pensei fosse possível. Hoje, Liszt é o organizador e chefe de um grupo de compositores famosos, que me visitam em minha casa e me transmitem as suas novas composições. Há atualmente doze, presentes no grupo: Liszt, Chopin, Schubert, Beethoven, Bach, Brahms, Schumann, Debussy, Grieg, Berlioz, Rachmaninoff e Monteverdi. Enumerei-os pela ordem em que se comunicaram.

Outros, como Albert Schweitzer, surgem rapidamente, transmitem-me um pouco de música e depois parece que não voltarão mais. Mozart, por exemplo, apareceu apenas três vezes. Mas, após seis anos de trabalho, tenho hoje, em gavetas e armários, espalhadas por toda a minha casa, cerca de 400 peças musicais — canções, composições para piano, alguns quartetos incompletos, o princípio de uma ópera, bem como concertos e sinfonias parcialmente completas.

O trabalho desenvolvido tem sido tremendo. Tive uma educação musical muito limitada, o que significa que eu não tinha prática das técnicas específicas de escrever música, e não estava familiarizada com a ciência da orquestração. Além do mais, havia também a tarefa de manter-me em contato com seres de um outro mundo — o mundo dos Espíritos — com o qual às vezes a gente não se sintoniza tão claramente quanto seria de desejar.

Contudo, a maior parte das músicas existem hoje no papel. Algumas estão a começar a ser ouvidas em público, e, em Maio de 1970, pouco mais de seis anos depois que Liszt comunicou comigo de novo, foi lançado um "long-play" de músicas "do outro lado," da autoria de oito compositores diferentes. Os próprios autores ficaram naturalmente muito contentes com essa realização.

Liszt e os demais não estão fazendo todo esse sacrifício de me transmitir a sua música por razões de vaidade. A comunicação nem sempre é fácil para eles e há uma finalidade definida por detrás desse trabalho que creio poder ser melhor explicada pelas palavras de Sir Donald Tovey, distinto músico e compositor, falecido em 1940. Ele é um dos meus visitantes, e espera ditar-me um livro que intitulará "Imortalidade." Certa noite — no dia 1 de Janeiro de 1970, mais precisamente — quando eu estava com dificuldades em conciliar o sono, ele apresentou-se-me e disse: "Bem, uma vez que não consegues dormir, bem que podemos fazer algo."

Um tanto relutantemente, levantei-me da cama, vesti um roupão e sentei-me para receber a explicação da parte dele sobre a finalidade do trabalho dos compositores comigo. A sua intenção era que as palavras fossem gravadas na capa do disco, como explicação dos propósitos e ideais pelos quais nós e outros estamos a trabalhar. "Melhor do que tu própria tentares explicar," disse ele, delicadamente. Achei que as suas palavras deveriam ser repetidas aqui também. Sir Donald, que foi um ilustre escritor

quando vivo, torna-a mais clara, do que eu poderia fazê-lo, a finalidade dessas músicas do Astral.

Ele ditou-me: "Quando ouvires um disco, poderás ficar a imaginar se o que escuta é produto da habilidade de Rosemary Brown ou se realmente provém de compositores que partiram e que ainda estão criando música num outro mundo. Essa música, por si própria, já tem provocado a admiração de muitos, bem como severas críticas (como acontece com quase toda composição). Mas sinto-me feliz em notar a preponderância do primeiro facto sobre o segundo. Observo também que aqueles que a denigrem, geralmente o fazem, não em razão de certos padrões de exigência, mas em consequência de um certo ceticismo.

"Muitas ideias têm sido formuladas para explicar o aparecimento de tais músicas, mas a possibilidade de os compositores do passado ainda se encontrarem vivos em dimensões diferentes da nossa, e a esforçar-se por comunicar, não deve ser rejeitada precipitadamente. Mesmo os mais obstinados negadores da perceção extrassensorial não podem provar concludentemente que não exista vida após a morte física, e os escarnecedores poderão um dia defrontar-se com casos de comunicação autêntica daqueles que já se libertaram dos turbilhões das suas vidas.

"A humanidade entra agora numa era de crescente emancipação a partir das suas limitações passadas. As realizações técnicas e os progressos da medicina conferem liberdade cada vez maior às diversas doenças e formas de opressão. O maior problema do homem ainda é ele próprio e a sua orientação face aos semelhantes Para se conhecer cabalmente o homem deve tomar consciência de que não consiste apenas de uma forma temporária destinada a envelhecer e morrer. Ele possui alma imortal alojada num corpo imortal e dotada de uma mente que independe do cérebro físico.

Pela comunicação pela música e pela palavra, um grupo organizado de músicos que já deixaram o seu mundo procura estabelecer um preceito para a humanidade; ou seja, que a morte física é uma transição de um estado de consciência para outro no qual a pessoa retém a sua individualidade. A compreensão desse facto pode contribuir para que o homem entenda melhor a sua própria natureza e as suas atividades sobrenaturais potenciais. O conhecimento de que a encarnação no vosso mundo é apenas um estágio na vida eterna do homem deve proporcionar o surgimento de medidas mais

abrangentes do que as que de um modo geral são adotadas hoje, bem como incentivar uma visão mais equilibrada de todas as coisas.

"Não estamos a transmitir música a Rosemary Brown visando simplesmente proporcionar prazer aos que a escutem. São as implicações relativas a esse fenómeno que esperamos venham a despertar interesse sensato e consciente e a estimular as pessoas inteligentes e imparciais — que são muitas — a considerarem e a explorarem as desconhecidas regiões da mente e da psique. Quando o homem tiver perscrutado as misteriosas profundezas da sua consciência velada, poderá então alçar-se a alturas relativamente mais elevadas."

Sir Donald Tovey levou duas horas para ditar-me isto, e somente então foi-me permitido retornar ao leito. Mas, o que ele escreveu por meu intermédio é a explicação desse tipo de música — para aqueles que têm a mente suficientemente aberta para aceitá-la. E eu sei que isso não ocorrerá com toda gente. Infelizmente há pessoas que se riem do trabalho que faço, sem lhe dedicarem sequer um momento de reflexão séria. Não tenho a menor intenção de aparentar grandeza, nem acho que ninguém deva ser simplório — é claro que tudo precisa ser averiguado — mas algumas pessoas rejeitam simplesmente a evidência da vida após a morte física, com nada mais que um gesto de sarcasmo.

O trabalho que realizo é fascinante e tenho dedicado à minha tarefa de intermediária o melhor das minhas possibilidades, mas em vista da quantidade de mentes fechadas que existe no mundo, há ocasiões em que sinto desejo de que tivesse sido escolhida, para essa tarefa, uma outra pessoa qualquer. Parece que, durante os últimos seis anos, tenho sido constantemente analisada. Até mesmo as palavras de Sir Donald Tovey foram submetidas a computadores, por assim dizer, para verificarem se os padrões de escrita correspondiam aos do trabalho realizado por ele quando na Terra. O investigador, no caso, David Hogarth, um crítico musical Escocês, ao escrever para o "Time and Tide," pareceu dar-se por satisfatoriamente convencido. Concluiu a sua análise declarando: "Com o devido respeito pela Mrs. Brown, não pensei um momento sequer que ela as tivesse escrito por si própria."

Nessa análise, fez-se menção ao facto de Sir Donald gostar de fazer trocadilhos, do que eu própria tivera uma experiência no início do verão de 1970, quando fui a Dublin participar de um programa de televisão ao vivo. Depois de alguma discussão a respeito da música, o programa foi

franqueado a perguntas da plateia. A maioria delas foram bastante sensatas, mas um homem levantou-se e disse: “Eu gostaria de saber o que a Sra. Brown bebe!”

“Geralmente, chá.” E a plateia riu às gargalhadas, tanto da pergunta quanto da resposta. Tovey estava no palco comigo, observando como as coisas se passavam, e imediatamente fez um de seus comentários, e disse: “A plateia ri às “dublinadas,” e, pensei eu: Isto é típico dele. Está a fazer um dos seus trocadilhos.

As minhas palavras e as composições são constantemente analisadas. A música foi submetida a inúmeros exames. Submeti-me voluntariamente a testes musicais, a testes de inteligência, a testes psicológicos, a testes psíquicos — a toda sorte imaginável de testes até mesmo a alguns aparentemente irrelevantes. O Prof. Tenhaeff, eminente catedrático de Parapsicologia da Universidade de Utrecht, e os seus colegas, declararam-me perfeitamente normal, após minuciosos exames.

Um músico, que pretendia rejeitar a explicação mediúnica das composições, insinuou que na realidade eu tinha tido um prolongado e profundo estudo musical, e depois fora atacada de amnésia, que me fez esquecer todo esse pretenso estudo. O médico da minha família pôde facilmente refutar isso como sendo uma arrematada tolice. A maioria dos factos concernentes à minha vida podem ser — e têm sido — facilmente e pormenorizadamente averiguados devido ao facto de eu ter morado na mesma casa durante toda a minha vida. Por essa razão, amigos, vizinhos, parentes e diversas autoridades locais podem testemunhar acerca desses detalhes.

Aqueles que escarnecem precisam tentar apresentar alguma explicação para essa música, visto não poderem rejeitá-la como não existente. Ela deve ser investigada imparcialmente, é claro. Na verdade, eu própria continuo em busca de condições necessárias a uma eficiente comunicação com o mundo dos Espíritos. Creio que a minha vida teria sido muito mais fácil sem esses dotes, por vezes incómodos, que tinha em criança. Ao tempo em que Liszt veio visitar-me, eu já me tinha compenetrado de que nem todos viam ou ouviam como eu, e tinha aprendido que era mais conveniente ser um tanto discreta acerca dos visitantes do Espírito.

Quando ainda bem criança, costumava falar muito com a minha mãe a respeito do que via, mas notei que isso por vezes a alarmava. Ela dizia: “Como foi que tiveste conhecimento disso?” ou então “Não poderias de

modo algum ter conhecimento disso. Aconteceu antes de tu nasceres!" Por vezes ela parecia tão preocupada, que por fim comecei a hesitar em contar, mesmo para ela, o que eu havia visto, guardando só para mim própria a gente do outro mundo.

Nada do que eu via ou ouvia tinha então grande importância. Os factos geralmente se relacionavam com parentes e amigos que haviam partido desta vida, bem como com a nossa velha casa. Eu podia visualizar a casa com clareza exatamente como ela havia sido muitos anos antes. Sabia como os móveis estavam dispostos naquela época, e podia descrever coisas que havia na casa mesmo antes de eu haver nascido, quando os meus avós paternos (há muito falecidos), lá haviam morado.

Podia igualmente descrever perfeitamente a situação que a casa tinha tido em outros tempos. Sabia como era a nossa rua, antes de a casa ter sido construída. Isto ainda acontece comigo por vezes. Vejo realmente outros tempos e outros lugares. Parece-me estar lá. Não são cenas objetivas. São subjetivas. Uma visão do terceiro olho. E bem diferente da visão de Espíritos desencarnados. Para mim isso é uma experiência objetiva.

De certo modo, fiquei surpreendida por a minha mãe se alarmar quando de repente lhe desfiei exemplos da minha perceção extrassensorial, uma vez que ela própria gozava do poder de vidência, embora não muito frequentemente. Posteriormente, a minha mãe foi gradualmente aceitando esses indícios de vida após a morte, mas quando eu era jovem eles a preocupavam muito.

A minha avó também tinha sido médium, por isso suponho que essa faculdade seja bem comum na nossa família. A minha mãe possuía o que chamamos de intuição das coisas. Era meio Escocesa e meio Celta, em muitos aspetos, de modo que isso também a ajudava. Lembro-me de ela me ter contado certa vez de que forma, por um de seus lampejos de intuição, havia provavelmente salvo a vida do seu irmão.

A minha mãe teve dois irmãos, um dos quais faleceu na infância. Quando eram pequenos, a família estava bem de vida. (Creio que a vida da minha pobre mãe mudou muito, para pior, mais tarde).

Naquela época, ela teria morado em Putney ou Wimbledon, onde os meus pais possuíam uma linda casa com terreno suficiente para criar galinhas e patos. Nessa ocasião, o seu irmão, então bem pequenino, caiu subitamente doente. Ninguém conseguia atinar com a causa da moléstia. Mandaram chamar um médico que ficou igualmente indeciso, dizendo

porém que parecia tratar-se de uma certa forma de envenenamento. Então, a minha mãe teve um de seus repentinos lampejos de intuição. Os patos haviam tido algo de anormal e o veterinário tinha deixado algumas pílulas para os tratar. Subitamente a minha mãe *teve consciência* de que o seu irmão tinha ingerido as pílulas.

"Quantas dessas pílulas dos patos tomaste?" perguntou-lhe ela, e a mãe respirou aliviada, percebendo que tinham descoberto a causa. Felizmente o médico conhecia o antídoto, mas disse mais tarde que, se não fora aquela súbita observação por parte da minha mãe, provavelmente o meu tio teria morrido. Era assim que aconteciam as coisas com ela. Não tinha muita vidência, mas costumava ter esses lampejos repentinos de conhecimento. Talvez a preocupassem quando ela própria era criança, pois de outra forma seria difícil compreender a razão porque a minha perceção extrassensorial e clarividência durante algum tempo lhe causaram certa apreensão.

Essa necessidade de esconder as minhas ideias da minha mãe, provocou uma certa distância entre nós. Hoje, acho que devo ter-lhe parecido reservada, e ela, de certo modo, me terá parecido distante também. Sei que me estimava muito, e eu, é claro, também gostava dela, mas não tivemos muita intimidade uma com a outra senão a partir dos meus quinze anos. Talvez ela tenha sentido então, que eu já era suficientemente adulta para ser tratada mais como uma amiga do que como uma criança.

Ela não era muito moça quando eu nasci — devia ter uns trinta e sete anos — e, como eu era a caçula, chamou-me de "Baby" até os 12 anos, altura em que comecei a rebelar-me contra isso. Os meus contactos com seres do Astral não tornaram a minha infância nada fácil. Não era somente em companhia da minha mãe que eu precisava sempre vigiar a língua.

Eu era muito criança quando compreendi que, embora as visitas que eu recebia fossem perfeitamente normais, e não me assustassem nem um pouco, outras pessoas não pensavam do mesmo modo. As atitudes variavam desde a simples descrença até uma certeza mal disfarçada de que eu era meio doida. Posso aceitar tais extremos de opinião da parte de algumas pessoas, hoje, que sou adulta. Mas, quando criança, tinha um senso de justiça infantil, e achava a descrença de certas pessoas relativamente ao que para mim era normal e verdadeiro, bem difícil de compreender.

Não consigo lembrar-me bem do primeiro ser astral que vi. Há recordações vagas que remontam ao tempo em que eu tinha uns dois anos de idade. A primeira Visita de que me lembro com clareza e com detalhes deu-se muito cedo. Eu devia ser muito criança — talvez ter uns seis ou sete anos — e, como é natural, dormia então no quarto dos meus pais. O aposento, que posteriormente deveria ser o meu, havia sido alugado devido à grande falta de dinheiro de que padecíamos. Naquela época, as coisas andavam muito difíceis financeiramente, e nós espremíamo-nos no mínimo de aposentos possível, alugando o restante da casa.

De outra vez, de manhã bem cedo, quando acordei, estava deitada de costas a olhar para o teto, e creio que o que vou dizer irá parecer um tanto romântico e fantástico; mas aconteceu realmente. Vi o que me pareceu ser um cavaleiro que trajava uma reluzente armadura, a pairar acima de mim, e a segurar uma espada verticalmente sobre a cabeça. Era tão belo e tinha um ar de paz e serenidade que eu não poderia de forma alguma ter sentido o menor medo. Estava certa de que ele fosse uma espécie de Anjo da Guarda que pairava sobre mim (talvez todos tenhamos guardiães sem que os percebamos) e senti-me muito feliz e protegida pelo resto do dia.

Raramente conto este facto por ele realmente parecer muito fantasioso, exatamente semelhante à espécie de visão que uma criança teria. Contudo, anos depois, li no "Psychic News" que uma famosa médium, Estelle Roberts, falecida havia bem pouco tempo, tivera uma experiência idêntica. Se por acaso falo dessa visita, algumas pessoas imediatamente dizem que eu deverei ter visto figuras de Anjos da Guarda em livros infantis, e imaginado tudo aquilo. Como é de hábito, a única estampa religiosa que tínhamos em casa era uma do Cristo crucificado, muito sombria, com um horrível cenário de fundo. Eu detestava-a por apresentar um aspeto lúgubre e triste, mas havia provavelmente pertencido a meus avós. Com o tempo, a moldura desfez-se e não fiquei nem um pouco triste quando vi o quadro ser levado embora.

Além do mais, a minha casa não era daquelas em que haja muitos livros infantis. E não fui ensinada a frequentar igrejas nem catequeses. Do ponto de vista religioso, a única atitude ortodoxa que os meus pais tomaram foi batizar-me na igreja da paróquia local, e algumas preces que a minha mãe me ensinou a repetir. Também eles não frequentavam a igreja, de modo que não havia razão para me forçarem a ler a Bíblia ou a frequentar a catequese. Ambos achavam que ninguém deve ser educado exclusivamente

numa determinada religião. Eram de opinião que devia ser permitido às crianças crescerem sem serem condicionadas a qualquer espécie de crença, de modo que, quando adultas, pudessem fazer as suas próprias opções acerca de religião.

Entretanto, a minha mãe era, a seu modo, muito devota. O meu pai não o era em nada, embora mais para o fim da vida, principalmente por certas manifestações da minha perceção extrassensorial, tenha mudado profundamente de ideias. A perceção extrassensorial possibilitou-me ver e ouvir muitos dos amigos já falecidos do meu pai, e eles forneceram pormenores acerca de si próprios que eu não poderia de modo algum conhecer. Transmitia-os a meu pai, sempre que o desejavam. A princípio ele não deu muita importância. Penso que provavelmente pensasse que eu estivera ouvindo conversas da família e que armazenara no meu subconsciente lembranças do que haviam dito. Mas, quando recebi uma mensagem de alguém chamado "Black Alec," dirigida a ele, sentiu-se compelido a acreditar em mim.

Ao que parece, Black Alec havia sido algo como uma ovelha negra — o que justificava o seu apelido. Havia sido amigo do meu pai, quando ambos tinham cerca de vinte anos de idade, mas Black Alec havia feito um negócio escuso contra o meu pai, e desde então a amizade terminara, e o meu pai esqueceu-o por completo. O meu pai teve as suas faltas na vida, mas era fanaticamente honesto e não conseguia tolerar qualquer espécie de conduta que achasse não ser correta.

Black Alec não havia morrido em circunstâncias especialmente dramáticas, mas apresentou-se por meu intermédio porque queria desculpar-se ao meu pai pelo prejuízo que lhe causara, quando na Terra. Eu submissamente transmiti a mensagem. O meu pai ficou perplexo com isso. O homem havia morrido antes de eu nascer. Mesmo a minha mãe nada sabia a seu respeito, e, quando fiz a meu pai uma completa descrição da pessoa e lhe falei das suas escusas, isso pareceu pôr um fim à sua dúvida quanto à perceção extrassensorial de que gozava e à existência de vida após a morte. Depois disso, ficou convencido de que as minhas visões não eram apenas fantasias pueris, e mudou inteiramente de atitude para comigo.

Isto aconteceu quando eu me encontrava nos meus treze ou catorze anos, mas sempre me senti muito grata aos meus pais pelo facto de não me haverem dado nenhuma espécie de educação religiosa formal, porquanto isso significava que eu poderia pensar livremente por mim própria tão logo

me tomasse adulta. Significava igualmente que eu não havia sido moldada em conceitos dogmáticos tacanhos. Na verdade, não adquiri uma Bíblia senão quando estava já com alguma idade — creio que com uns treze anos — e já no Secundário.

A maioria das meninas da escola automaticamente frequentavam a catequese, e resolveram que eu deveria frequentar também, de modo que me levavam consigo. Fui ver como era, e o professor ficou horrorizado com a minha ignorância com respeito à Bíblia. Deu-me prontamente uma. Resolvi que, uma vez que possuía uma Bíblia, deveria lê-la... do começo ao fim. Fi-lo, levando meses nisso. Havia muita coisa que eu não conseguia aceitar e muitas outras que, mesmo àquela época, deviam ser alegóricas, mas os ensinamentos do Novo Testamento formaram, desde então, a base do meu pensamento religioso.

E durante todo aquele tempo continuei a ver Espíritos. Olhando hoje em retrospetiva, acho que, de certo modo, essa faculdade era mais forte quando eu era criança. Via com muito mais clareza do que agora — os seres pareciam tão reais que poderia tomá-los por alguém que ali estivesse, em carne e osso. Atualmente não têm aparência tão sólida, embora não pareçam tão etéreos como se supõe que os fantasmas sejam. Creio que a alteração ocorreu devido a que, à medida que se fica mais velho, se adquire toda sorte de estranhos "bloqueios da mente," e faculdades aceites sem objeção quando se é criança já não funcionem tão bem. Por outro lado, quando eu era pequena, os meus visitantes não eram tão assíduos.

Eu encontrava-me na fase de crescimento e muito absorvida com a escola. Tinha também, muitas tarefas de escola e da casa para fazer. Creio que naquela época todas as crianças eram ensinadas a ajudar em casa, e na nossa casarona havia mais trabalho a fazer do que na maioria das outras. Eu dispunha de muito pouco tempo para mim própria, e as visitas tendiam a ser afastadas, porquanto a minha mente estava muito ocupada com outras coisas. Olhando em retrospetiva, penso que foi até uma coisa muito boa que o outro mundo não me ocupasse muito a mente, até que eu tivesse idade suficiente para pensar por mim própria, mais independentemente.

Contudo, há estranhos acontecimentos que persistem na minha memória. Particularmente em duas ocasiões em que me lembro de ter ficado assustada com uma visita inesperada. Acordei em meio à noite. O quarto estava muito escuro. Somente uma baça réstia de luz proveniente da lâmpada da rua permitia distinguir alguma forma no entorno. A essa

escassa iluminação, pude divisar a figura de um homem muito alto, parado ao lado da minha cama, a olhar para mim. Ora, o meu pai era bem baixo e franzino, de modo que eu sabia que não podia ser ele. Sentei-me na cama, com o coração a bater e a pensar: "Ah! É um gatuno!"

No momento, fiquei seriamente assustada, mas assim que me sentei a figura desvaneceu-se. Suspirei aliviada, e disse a mim própria: "Ah! É apenas mais outro fantasma!" Virei-me para o lado e tornei a dormir tranquilamente. De outra feita, acordei — e estava plenamente desperta — à luz cinza de um alvorecer. Estava a olhar a esmo pelo quarto, a imaginar que horas poderiam ser, quando, subitamente, percebi a presença de uma mulher de pé, a meu lado. Tinha uma constituição bem diferente da de minha mãe, que era baixinha e rechonchuda. Essa mulher era muito mais alta. Tive um ligeiro momento de pânico, imaginando quem poderia ser, e como havia entrado no quarto. — Ela pareceu-me demasiadamente real para ser um fantasma. Mas, em seguida desvaneceu-se igualmente, deixando-me aliviada por saber que não era um ser terreno.

Eu era então, e creio que ainda sou, mais receosa dos vivos do que dos chamados mortos. Ficava muito pouco emocionada ao ver entidades do astral em criança. Pareciam-me perfeitamente naturais. Eu sabia que tinha experiências incomuns à maioria das pessoas, mas também sabia que havia algumas outras dotadas da mesma faculdade. Isso era ótimo, pois eu talvez me tivesse sentido um tanto solitária se fosse a única a ver Espíritos. Ainda assim, havia ocasiões em que me via isolada das outras crianças, porque o facto de eu "ver" tomava-me diferente.

Se por vezes falava com amigos a meu respeito, via que o resultado nem sempre era favorável. Lembro-me de que, quando fui trabalhar no Serviço Público pela primeira vez, havia duas moças de quem fiquei amiga, e suponho que a minha perceção extrassensorial tenha vindo à tona como um tema de conversa ocasional acerca de coisas espirituais. Eu talvez estivesse a tentar dar-lhes um vislumbre da vida após a morte. Elas ficaram visivelmente apreensivas e, quando lhes descrevi algumas coisas que eu via e ouvia relativamente a elas — coisas que se vieram a comprovar serem corretas — ficaram muito abaladas. Uma delas disse: "Tu enxergas longe demais!" A outra exclamou, zangada: "Tu és muito sabichona!" Depois disso, achei que era melhor eu ficar calada.

Com frequência, na minha vida, a minha clarividência, intuição, perceção extrassensorial, mediunidade — dêem-lhe lá o nome que

entenderem — tem-me deixado em situações embaraçosas. O facto de eu ter esse olho extra sempre significou que eu sabia coisas as quais realmente não tinha meios normais de conhecer. Na escola, quando com os meus treze ou catorze anos, se eu me traísse e revelasse algum desses conhecimentos excecionais, os outros diziam com grande desconfiança: "Como é que ficaste a saber disso?"

E eu jamais podia explicar sem ter que dizer que eu tinha acesso a informações por meios que não eram normais. Lembro-me de que, com cerca de treze anos e quando estava no Secundário, fui escolhida para capitã de equipe e tinha a meu cuidado as chaves dos armários onde eram guardadas as redes e outras peças do equipamento de desporto. As chaves não ficavam comigo o tempo todo, mas eu era a principal responsável por elas, e se as deixasse com alguma das outras garotas, deveria lembrar-me exatamente com quem.

Um dia, as chaves perderam-se. Não consegui encontrá-las em lugar algum. Procuramos por toda a parte, de alto a baixo, porém inutilmente. Não me lembrava bem com quem poderiam estar, e, embora eu tivesse uma certeza quase absoluta da garota a quem eu as entregara, ela negou categoricamente ter perdido as chaves. Olhando hoje em retrospetiva, percebo que foi uma questão muito sem importância, mas naquela época causou imensa confusão e aborrecimento. Creio que a diretora achou que a perda das chaves denotava da minha parte falta de sentido de responsabilidade e de cuidado. Eu sentia que a culpa não era realmente minha, se, tendo confiado as chaves a outra pessoa, ela as tinha perdido, mas, ainda assim, como capitã de equipe, fui considerada responsável.

Muitos dias se passaram, e, certa manhã, estava eu a pensar no desaparecimento das chaves, quando subitamente tive consciência de onde elas se encontravam. Disse a uma das meninas: "As chaves estão em cima do armário alto."

Fomos ver e, de facto, lá estavam — em cima de um armário muito alto. Toda triunfante, corri a contar à diretora que elas haviam sido encontradas.

Para minha consternação, ela ficou furiosa. Exclamou: "Então durante todo esse tempo tiveste conhecimento de que estavam em cima do armário?"

Inteiramente colhida de surpresa, respondi que não tinha. “De repente fiquei a saber que estavam lá,” acrescentei, o que lhe deve ter soado bastante incoerente.

“Como poderias tu ‘subitamente’ saber que estavam lá?” replicou ela, friamente.

Não soube o que responder. Isto é, certamente não achei uma resposta para dar sem que a situação ficasse mais comprometedora. Mesmo aos treze anos de idade, senti que realmente não podia contar à minha diretora que eu tinha tido um lampejo de pura intuição. Porque foi isto exatamente o que aconteceu. Posteriormente, quando pensava no incidente, fiquei a imaginar se eu própria não teria atirado as chaves lá para cima do armário e esquecido delas. É o que um psicólogo iria sugerir que tinha acontecido.

Mas essa hipótese foi refutada mais tarde, quando uma das garotas da fila se apresentou para dizer que fora ela que as tinha colocado lá, com a intenção de mas devolver, posteriormente. A menina a quem eu dera as chaves, com a pressa de ir embora para casa, havia pedido a essa outra garota que mas restituísse. Fui, então, desculpada, mas depois disso a diretora passou, durante muito tempo, a olhar-me de forma estranha. Ainda assim, eu sempre me colocava em situações embaraçosas por deixar escapar coisas. Tinha que estar constantemente alerta, e vigiar o que dizia, de modo a não dizer nada que pudesse comprometer-me. Mas havia ainda outras maneiras de eu ser apanhada desprevenida.

Um dia, na escola, quando eu estava com cerca de catorze anos, a nossa diretora deu a cada uma de nós um cartão-postal dizendo que queria que escrevêssemos uma composição sobre ele. O meu era uma fotografia colorida de uma igreja da Itália, que trazia no verso um parágrafo em Italiano. Li o parágrafo até o fim, e, de um modo ou de outro entendi o que tinha escrito. Assim, escrevi a tradução em Inglês. É lógico que eu jamais estudara Italiano, nem havia tido qualquer contacto com Italianos. Mas, de alguma forma eu sabia o significado das palavras.

Seja como for, ao fim da aula, entreguei a minha redação, e a professora disse: “Eu ignorava que sabias Italiano.”

“Eu não sei,” repliquei com toda a sinceridade.

“Mas tu traduziste a legenda do cartão,” exclamou ela, “Deves saber Italiano.”

“Não, não sei,” retruquei, aferrando-me teimosamente à verdade e mergulhando-me cada vez mais profundamente na encrenca.

“Nesse caso,” disse ela friamente, “como foi que entendeste o que vinha escrito?”

“Eu como que adivinhei,” afirmei, timidamente.

“Tu como que adivinhaste! exclamou ela**,** verdadeiramente indignada, supondo certamente que eu estivesse mentindo. A partir de então, tornou-se um tanto reservada comigo.

Facto estranho foi a mesma coisa acontecer com o meu filho Thomas. Eu tive que ir à Holanda para ser submetida a testes e questionários por parte dos Professores do Departamento de Psicologia, da Universidade de Utrecht, interessados na minha perceção extrassensorial, e levei Thomas comigo. Ele tinha treze anos de idade, naquela época, e estava sentado numa sala onde toda a gente falava Holandês. Subitamente disse que entendia tudo o que diziam, embora, é claro, não falasse aquela língua.

Esta é uma outra forma de perceção extrassensorial — e o mesmo tem acontecido comigo desde o episódio do cartão-postal Italiano. Às vezes vou de viagem no autocarro ou no metro, e deparo-me com estrangeiros sentados em frente a mim, a conversar. De repente, *sei* o que estão a dizer. Não entendo como nem porquê, mas imagino que seja um tipo especial de perceção extrassensorial ou de telepatia. Contudo, durante o meu tempo de escola, juntamente com esses lampejos de intuição — ou seja lá o que queiram chamar-lhes — eu continuava a ver gente de um outro plano, embora naquela ocasião os músicos não parecessem ter qualquer participação no facto.

Via gente completamente estranha, parentes, pessoas de tempos remotos — na maioria, criaturas comuns e desconhecidas, cujos nomes nada significariam hoje. Vi Beethoven uma ou duas vezes, e Schubert uma vez. Reconheci ambos, porque naquela altura eu estar no Secundário, onde havia alguns quadros e retratos de pessoas famosas. E, frequentemente, os meus visitantes muito gentilmente apareciam com os trajes e o aspeto semelhantes aos da época das suas vidas em que foram tirados os retratos que eu vira, o que tomava muito mais fácil o reconhecimento.

Eu costumava ficar a imaginar por que eles vinham ver-me, e achei que sabiam que eu gostava de música e estavam apenas a tentar ser gentis. Liszt, com a sua mensagem a respeito da música que desejava transmitir por meu intermédio quando eu crescesse, foi quase a única visão que falou comigo, quando eu era pequena. Somente quando eu atingi um pouco mais de idade foi que comecei a ouvir os meus visitantes falarem, ou que eles

começaram a falar. O que eu não sabia era que durante todos esses anos em que fui crescendo, bem como durante os meus primeiros dias de trabalho, e por toda a minha vida de casada, Liszt estivera a observar o tempo todo, a aguardar de lado e a proporcionar-me orientação espiritual sem que eu, nem por sombras, suspeitasse da proveniência desta.

E a vida foi, a maior parte do tempo, tão difícil que aquela orientação espiritual muito me ajudou a superar os dias difíceis.

Depois que o meu marido faleceu, comecei a tomar-me mais consciente da presença de Liszt. Mas nada havia de muito preciso quanto a isso. Algumas notas de alguma melodia, ou uma frase musical costumavam infiltrar-se-me na consciência, mas ainda eram demasiado vagas e inteiramente desprovidas de forma. Eu ouvia a música, e por vezes tentava tocá-la ao piano, e, com o auxílio de Liszt — como hoje percebo que foi — conseguia montar o início de uma melodia.

Mas provavelmente ele teve que esperar pelo momento exato para se aproximar de mim e começar a trabalhar, e foi somente em Março de 1964 que encontrou a oportunidade de me transmitir uma música de modo efetivo. Foi então que teve início a estranha sucessão de acontecimentos que têm vindo a alterar por completo a minha existência.

Quando o meu marido faleceu, em fins de Agosto de 1961, fiquei sem um centavo, para criar os nossos dois filhos, de oito e quatro anos e meio, sozinha. Sempre havíamos sido pobres, e o meu marido estivera extremamente doente durante os últimos dezoito meses que precederam o seu falecimento. Ele padeceu de cirrose não-alcoólica do fígado e asma brônquica. A moléstia do fígado causava-lhe crises de cegueira completa, o que fazia com que eu nunca tivesse coragem de o deixar só.

A sua moléstia foi tão prolongada que tivemos que despender todas as nossas parcas economias, que consistiam principalmente no auxílio que eu recebera do Serviço Público. Não sabíamos que, em tais circunstâncias, poderíamos ter recorrido à Assistência Pública "National Assistance" *(Caixa de Previdência)* e ter conservado a nossa reserva financeira. Em consequência disso, quando ele faleceu, fiquei à míngua. Além do mais, estávamos em meio às férias escolares, o que significava que eu não poderia ir trabalhar fora, de imediato. Tinha que ficar em casa com as crianças.

Recorri à "National Assistance" e fui aquinhoada com 4 libras, 1 shilling e 6 pence (se bem me lembro) por semana, para nos mantermos aos

três, até que me fosse concedida a pensão de viuvez, e, mesmo então, não fui beneficiada com o valor integral por os comprovativos de pagamento do meu marido, ao que me disseram, não tinham a selagem exigida, e, quando a minha pensão teve início, tive que restituir à "National Assistance" até ao último centavo do que faltava.

Era imperioso que eu conseguisse um emprego, porém que me permitisse levar as crianças à escola e ir buscá-las. Achava que Georgina, que tinha apenas oito anos, podia arranjar-se sozinha, visto ter apenas uma avenida para atravessar e o doceiro estar sempre a trabalhar por ali. Mas Thomas, que tinha somente quatro anos e meio, não podia ir sozinho.

Eu tinha-o matriculado na escola logo que nascera, e ele deveria começar a frequentá-la quando tivesse cinco anos. Contudo, em vista das circunstâncias, consegui colocá-lo na secção dos pequenos da escola primária. Mas a sua aula terminava meia hora antes da da sua irmã, que estava no curso de juniors, e eu não o podia deixar à espera por ali, até que ela o trouxesse para casa, fosse com que espécie de tempo que fizesse fosse.

A única solução seria um tipo de trabalho na escola, que coincidisse com os horários das crianças. Eu esperava obter uma colocação na Secretaria, mas não havia nenhuma. Contudo, precisavam de alguém para trabalhar na cozinha, e, apesar do mau salário — como não podia deixar de ser — aceitei com grande reconhecimento.

Foi uma fase muito difícil em todos os sentidos. Eu sentia uma falta imensa do meu marido. Durante duas semanas após a sua morte, senti um completo vazio; era como se ele tivesse desaparecido para sempre. Agora compreendo que o meu desespero estivesse possivelmente a impedir a comunicação entre nós, e também que ele havia sofrido tanto com a sua doença que provavelmente havia sido levado para repousar por algum tempo.

Uma certa noite, poucas semanas depois que ele se foi, quando as crianças já estavam recolhidas e a dormir, eu tentava conciliar o sono. Naquela ocasião eu andava a dormir muito pouco, ficando apenas deitada, desperta, tentando relaxar um pouco. Em verdade eu não estava nem mesmo a pensar no meu marido, quando de repente ouvi a sua voz. Ora, o meu marido tinha uma voz muito peculiar. Era uma voz sonora e profunda, e, depois que as crianças nasceram ele sempre me chamava de "Mãezinha."

Subitamente ouvi bem distintamente a palavra “Mãezinha” pronunciada pela sua voz, mas o interessante foi que o som parecia provir do meu próprio plexo solar. Então eu vi-o de forma bem clara sentado na borda da minha cama. Tinha uma aparência jovem e radiante, saudável — bem diferente da do homem que eu perdera havia apenas algumas semanas antes. Quando morreu, ele estava tão magro que causava dó, quase esquelético, e a lembrança da sua aparência emaciada não me saía da mente. Vê-lo com aspeto tão saudável e feliz ajudou-me enormemente, apagando a impressão que me ficara do estado em que estivera quando estava mal.

Foi uma coisa maravilhosa. Depois disso, ele apareceu-me outras vezes — muito raramente, porém — nada mais dizendo além da afirmativa de que velaria por mim e pelas crianças, e que estaria sempre connosco. Disse-me que as crianças iriam sair-se bem, seriam inteligentes e não me dariam o menor trabalho. Isso também foi um grande conforto naquela época em que eu me preocupava tanto em ter ficado sozinha com elas e com tão pouco dinheiro.

Mesmo assim, achei muito difícil refazer-me do abalo causado pela sua morte. Durante dois anos, não suportava nem mesmo, pensar nele; era como se eu fosse sucumbir, caso o fizesse. Afastava-o de minha mente deliberadamente, mas ficava com remorsos, e, de tempos a tempos, pensava nele para pedir-lhe que me relevasse tal atitude. Este profundo traumatismo emocional perdurou por dois anos, e penso que durante esse tempo involuntariamente o impedi de aparecer tantas vezes quantas ele teria desejado.

Porém, se, quer os meus filhos, quer eu própria, ficássemos doentes, ele sempre se manifestava, fazendo um especial esforço para assegurar-me de que estava a cuidar de nós. Creio que, naquela ocasião, ele estava muito ligado ao Thomas. Conforme já disse, Thomas não tinha ainda cinco anos quando o pai faleceu, e, apesar disso, eu surpreendia a criança fazendo toda a sorte de pequenos consertos, quando certas coisas se quebravam ou não funcionavam em casa.

“Como é que aprendeste a fazer isso?” perguntava-lhe eu.

“O papá ensinou-me,” respondia ele.

Houve uma noite em que estávamos lodos assistindo à televisão e o vi na sala. Começou subitamente a acender e a apagar a luz — creio que para

dar às crianças uma prova de que se encontrava ali presente. Elas ficaram encantadas.

"Pede-lhe para fazer de novo, Mãe," ficavam a pedir-me.

Atualmente, vejo-o de vez em quando. Não fala muito, mas aparece feliz, sorridente — infinitamente reconfortante.

Imediatamente após a sua morte, antes de eu estabelecer contacto com ele, a silenciosa presença de Liszt foi um grande conforto para mim. Não estava a transmitir-me música, mas fazia-me sempre sentir a sua presença em todas as situações da minha vida. Houve duas ocasiões em que o auxílio que nos prestou foi realmente muito oportuno. Chegara a Páscoa, e, embora tivéssemos recebido da escola uma pequena importância para auxiliar a passar os feriados, eu estava preocupadíssima pensando no que fazer até que o novo semestre começasse e se reiniciasse o pagamento integral.

Liszt disse-me então, inesperadamente: "Acho que talvez devas tentar a loteria esportiva essa semana." Pareceu-me uma esperança vã, e, além do mais, ele jamais me dera qualquer orientação no preenchimento do boletim, mas, para meu espanto, chegou-me pelo correio um dividendo de 10 libras. E ficou solucionado o problema financeiro das semanas seguintes. Novamente, à medida que se aproximava o Natal e eu ficava preocupada com o dinheiro para os presentes das crianças e para a ceia de Natal, ele de novo me sugeriu, com uma piscadela de olhos, que eu poderia tentar a loteria outra vez.

Segui o seu conselho, e dessa vez o dividendo foi de pouco mais de *51 libras. Para mim, foi um grande milagre. Particularmente, porque não tenho o hábito de preencher boletins de loteria desportiva. Nem jamais voltei a fazer tal coisa desde então. Sei que seria uma total perda de tempo fazê-lo na esperança de ser auxiliada pelo outro mundo. Talvez o próprio Liszt nem tivesse certeza de que eu iria ganhar, mas apenas uma "intuição" de que eu iria ter sorte. Muita gente tem-me perguntado se sou capaz de dar bons palpites. A resposta é que não. Nem jamais serei capaz de fazê-lo. Se eu pudesse predizer coisas como essas, a minha própria pobreza não teria sido tão dura, mas, normalmente, o mundo espiritual nada tem a ver com qualquer espécie de ajuda para vantagens monetárias.

Somente depois que fazia três anos que eu estava a trabalhar nas cozinhas da escola foi que ocorreu o incidente que iria aproximar-me da música. Sofri um acidente. Após os alunos terminarem as refeições, era parte do meu serviço tirar as mesas e lavá-las. Havia rodízio na escala

desse serviço para todos nós. Era a minha semana, e eu estava a preparar-me para executá-lo, empunhando um balde de água e um pano numa das mãos e um esfregão na outra, quando escorreguei em um pedaço de cenoura que uma das crianças deixara cair no chão.

Ao tombar, bati com as costelas na ponta de uma mesa, e fiquei completamente atordoada. Primeiro tentei andar, mas logo senti que ia cair e, quando dei fé, estava no chão, procurando levantar-me e sentindo uma intensa dor. Fui transportada para o "South London Hospital," onde, na secção de acidentes, engessaram-me o tórax, colocaram o meu braço numa espécie de tipoia e mandaram-me para casa. Acho que fraturei duas costelas, mas, como no Hospital não me tiraram nenhuma radiografia, nunca poderei saber isso ao certo. O que sei é que a dor era excruciante, e respirar tornara-se para mim uma coisa muito difícil.

Fiquei ausente do trabalho por algumas semanas, com a prescrição de não fazer muito esforço. Isto excluía qualquer tarefa caseira pesada, e, com as crianças na escola, o tempo me parecia passar muito lentamente. Lia e fazia tricô, e um dia resolvi distrair-me um pouco ao piano, para matar o tempo. Meu braço estava fora da tipoia e achei que não havia perigo de eu machucar as costelas. Foi nessa tarde que Liszt me apareceu bem nitidamente, de pé, a meu lado. E em vez de eu procurar uma peça de música para tocar, notei que ele dirigia minhas mãos no teclado. A peça estava a ser executada sem o menor esforço da minha parte, e era algo que eu jamais ouvira antes.

Coisa curiosa é que eu não me sentia nada surpreendida com o facto. O que estava a acontecer parecia-me natural e normal. Pensei de mim para comigo: "Que música linda," ao experimentar a agradável sensação de estar a ouvir a criação de algo que eu sabia não ser da minha autoria. Afora essa sensação, não mais me preocupei com a música daquela tarde. Liszt não falou. Apenas se me apresentou ali. Eu não estivera em nenhum estado de transe — vira-o em estado de plena consciência.

Depois disso, ele continuou a vir e a transmitir-me mais e mais peças musicais. A única maneira pela qual posso descrever o seu método de então, é dizendo que ele se apossava das minhas mãos como se elas fossem um par de luvas. Sem a influenciação do astral eu não teria conseguido tocar nada ao piano, naquela época. (A pouca técnica que eu adquirira perdera-a durante os anos seguidos que levei sem estudar). Mas, guiada por ele naquela ocasião, o que toquei estava tecnicamente mais aceitável.

Naquele estágio inicial, eu não escrevia a música, porém após várias daquelas tardes, que me pareciam sonhos, ele começou a conversar comigo. Antes de colocar as notas na minha cabeça ou nas pontas dos meus dedos, dizia-me o título da peça que iríamos tocar juntos. E então, um dia, disse-me: "Vim para cumprir a minha promessa. Lembras-te de quando eu vinha ver-te, durante todos aqueles anos, quando eras pequena?"

Eu lembrava-me muito bem. "Mas o senhor agora parece-me mais jovem," comentei. Ele apenas concordou com um aceno de cabeça e não tentou dar-me nenhuma explicação. Isto deveria ocorrer posteriormente. A partir daquele momento, começamos a conversar um pouco mais. Não foi difícil. O seu dom de comunicação é tão desenvolvido que, quando estamos juntos, acho tão fácil compreendê-lo como a quem quer que esteja aqui, em carne e osso. Naturalmente, a princípio eu era um pouco acanhada com ele — tinha sido um homem famoso no seu tempo — e costumava ficar simplesmente sentada, a ouvi-lo falar, enquanto eu própria falava muito pouco.

Conversava principalmente sobre a música que me transmitia, e eu refletia na beleza das peças, lastimando que outras pessoas não as pudessem ouvir igualmente. Subitamente senti grande vontade de as anotar, mas, infelizmente, não era coisa fácil de fazer. Eu não tinha conhecimento suficiente dos métodos de grafia de música, e, como sou destoada, lembrar-me das notas e executá-las ao piano era-me extremamente difícil.

Hoje percebo que, quando me ponho a tentar a escrever as notas ao meu jeito, Liszt deve estar a ajudar-me, tão despretensiosamente quanto possível. Primeiro eu tinha que aprender, no piano, as notas que ele levava as minhas mãos a tocar. Ele costumava tocar vários compassos de cada vez e eu tinha que decorá-los antes de prosseguirmos com os seguintes. Assim, eu obtinha a melodia no piano, mas não no papel.

Em seguida eu começava a escrever as notas, utilizando toda a lembrança que me restava das minhas lições de piano de anos anteriores. Já havia doze anos que eu deixara de tocar. Eu sabia, é claro, alguma coisa a respeito de claves e notas, mas estava muito esquecida da teoria, a maior parte da qual eu nunca havia aprendido. Havia falhas no meu conhecimento de notação musical, e, no início, devo ter cometido muitos erros. Por exemplo, embora geralmente eu conseguisse captar a nota certa, colocava um sol sustenido onde deveria ser um lá bemol. Na verdade, ambas são

realmente a mesma nota no piano, mas eu não conseguia distinguir qual das duas deveria ser escrita.

Tudo era penosamente lento. Então comecei a sentir que podia pedir o auxílio de Liszt, quando encontrasse alguma dificuldade. Isto melhorou grandemente a notação e, atualmente, é claro, está a tornar-se muito mais fácil para mim, visto que muitos compositores ditam a música agora. Eles dizem-me quando há um acorde e quais as notas que o formam. Dão-me as indicações de clave e de cada nota de per si. Fica muito mais fácil desse modo, embora seja mais trabalhoso.

Tenho aprendido muito com eles, e, tão logo pude, no outono de 1967, comecei também a tomar aulas de piano para melhorar a minha execução. Porém, me pouco tempo desisti das aulas, por achar que devia concentrar-me em escrever as composições. A maior dificuldade do método de ditado está em que muitas das notas soam de igual modo. Particularmente o Si, Dó, Ré, Mi, Sol podem ser facilmente confundidas, dada a similitude de som que apresentam, principalmente quando a comunicação não é muito clara.

Há também o problema dos sotaques e do Inglês. Nem todos os compositores falam bem o Inglês, o que significa que alguém — geralmente Liszt cujo Inglês parece quase perfeito — tem que servir de intérprete. Ele sabe falar diversas línguas, embora eu não possa dizer se o fazia, quando se encontrava aqui neste mundo. Alguns deles não poderiam ter falado Inglês aqui, mas certamente esforçaram-se por aprender um pouco dessa língua do lado de lá. (É estranho que nem sempre nos ocorra a ideia de que, na outra vida, podemos continuar a instruir-nos e, consequentemente, possamos aprender outra língua).

Contudo, tudo foi muito mais difícil no começo. Creio que tanto Liszt quanto eu tivemos que aprender. Ele, para me transmitir, e eu, para receber da sua parte. E, até certo ponto, ambos estávamos a passar por uma experiência — buscando o melhor meio de comunicar música. O que realmente está a acontecer pode talvez ser comparado à “transmissão e receção radiofónica.”

De facto, por vezes, quando o contacto é difícil, é como estar a ouvir uma estação estrangeira, em que o som vem e vai. Contudo, esse problema ocorreu menos com Liszt. Ele é em todos os sentidos o que melhor se comunica, e talvez seja essa a razão pela qual é quem dirige o grupo. Pelo

menos estou certa de que esse é o papel que lhe cabe nesse plano dos compositores.

Capítulo Dois
PORQUÊ EU?

As pessoas que nutrem suspeitas com respeito à origem da minha música e que não investigam, encontram uma explicação que não é a verdadeira — isto é, que ela não provém de um outro plano — e quase sempre têm a mesma opinião. Estão convictas de que devo ter tido, quando jovem, uma educação musical completa, da qual faço grande segredo, um segredo inviolável. Alegam que essa seja a única explicação lógica para as 400 peças musicais, das quais algumas já se encontram gravadas, e todas escritas em cerca de, pelo menos, doze estilos diferentes.

Qualquer pessoa que tenha conhecimentos de música sabe que eu teria que ser quase um génio musical para ter obtido tudo isso sozinha, mas a maioria dos céticos que desconhecem música não imaginam quanto é difícil compor. Talvez a maior parte dos musicistas competentes, dotados do dom de improvisação, possam tomar uma melodia qualquer e tocá-la de forma clássica — embora mesmo isso me seja impossível, visto eu não ser capaz de improvisar coisa alguma. Mas, *compor* realmente, nos diferentes estilos dos compositores — bem, isso já é coisa inteiramente diferente.

Embora nem toda a música que escrevi seja de excelente qualidade— os compositores vêem-se restringidos pela minha própria limitação, no momento, e pelas dificuldades de transmissão — eu com toda a certeza teria que ser uma musicista verdadeiramente brilhante para ter escrito, sozinha, todos aqueles estilos diferentes de música.

Outra ideia tola é a de que eu tenha ambicionado a fama. Qualquer pessoa que me conheça sabe perfeitamente que prefiro viver sossegada, longe das vistas do público. E até fico a imaginar por que tanta gente cobiça a fama, quando esta pode trazer tanto estorvo e incómodo.

Descobri que se perde toda a liberdade, ficando-se constantemente sujeita a exigências de toda espécie, além de se ter de suportar o tormento das críticas hostis e da maledicência. E, embora muitas vezes se tenham apresentado provas cabais da autenticidade da música — e, em muitos

casos, das mensagens, — há sempre os insaciáveis que não aceitam tal comprovação e pretendem continuar interminavelmente a exigir provas.

Houve um correspondente de uma importante revista norte-Americana que manteve longa entrevista comigo, numa ocasião em que eu me encontrava extremamente atarefada com diversos compromissos. Logo depois, pediu-me que lhe concedesse uma nova entrevista por ocasião de uma visita que eu deveria fazer a Edimburgo, onde iria permanecer cinco dias. Depois de concordar, não me foi possível encontrar-me com ele. Enviou-me então uma carta com uma longa lista de perguntas, pedindo-me que eu as apresentasse aos diversos compositores.

Naquela época eu não tinha senão meia hora de lazer, contudo asseverei-lhe que faria o que pudesse caso tivesse oportunidade. Lamentavelmente o seu artigo foi publicado antes que eu pudesse tomar qualquer providência quanto às perguntas — parece que a revista teve que ser publicada — e ele fez então alguns comentários bem desfavoráveis sobre o assunto.

Qualquer médium, e talvez qualquer pessoa dotada de suficiente imaginação, sabe que obter uma comunicação de alguém do mundo espiritual não é tão simples quanto discar um número ou pressionar um botão para que se possa ouvir ou fazer-se ouvir. O contacto pode não ser possível imediatamente, e, caso o seja, a pessoa interrogada no mundo dos Espíritos talvez não saiba responder — ou não deseje sujeitar-se a interrogatórios.

Apesar disso, tenho tido a sorte de manter com a gente do mundo espiritual uma sintonia suficientemente boa para apresentar-lhes certas perguntas e receber uma resposta.

Talvez eu sinta maior respeito pelos compositores do que as demais pessoas, visto hesitar bombardeá-los com perguntas a seu respeito ou acerca do seu trabalho achando ser mais delicado permitir-lhes dizerem o que eles queiram. Além disso, encontro-me constantemente face a face com os compositores, e tais encontros inspiram-me um respeito — quase uma reverência — que nem sempre se pode esperar que outras pessoas sintam.

Por exemplo, tenho um relacionamento suficientemente bom com Liszt para conversar e discutir com ele certos assuntos, mas isso não implica nenhuma tentativa da minha parte em esmiuçar a sua vida particular ou obter dele informações concernentes às suas atividades durante a sua vida neste mundo. Acho que isto seria uma impertinência da

minha parte. E, em vez disso, conforme já expliquei, falamos acerca de Deus e da finalidade da existência e sobre a possibilidade de ajudarmos a Humanidade.

Não obstante, se o repórter da revista norte-Americana me tivesse dado um pouco mais de tempo, eu poderia, com mais vagar, dar resposta a algumas das suas indagações. Talvez seja interessante fazê-lo aqui, visto a revista não ter podido publicar aquelas perguntas e respostas, devido às datas da sua publicação. A primeira pergunta que eles formularam a Beethoven foi: "Por favor, procure lembrar-se o melhor possível de como foi o seu encontro com o Franz Liszt de doze anos de idade."

Apresentei a pergunta a Beethoven que me pediu que respondesse da seguinte maneira: "Não consigo recordar-me detalhadamente do encontro com o jovem Franz, embora o seu talento me tenha causado uma impressão inesperada. Ele era, então, um garoto de espessa cabeleira revolta, dotado de poderosa capacidade de execução ao teclado, embora o seu estilo fosse, naquela ocasião, demasiado impetuoso e agitado para o meu gosto.

"Nos modos e no porte do garoto, senti firmeza de propósito juntamente com capacidade de trabalho duro, e a conclusão que formei foi a de que ele se elevaria a grandes alturas como um virtuose do teclado, quando a maturidade o dotasse de equilíbrio e de uma técnica menos impetuosa.

"A sala de concertos estava repleta, visto o acontecimento ter sido anunciado com grande antecedência. Sentei-me ao fundo, de modo a poder retirar-me sem ser notado, caso me sentisse enfadado. Franz parecia um garoto extremamente tranquilo até o momento em que se sentou ao piano e começou a tocar, transformando-se então num demónio de energia que surpreendeu a plateia e a mim próprio, prendendo-nos a atenção.

Os seus braços agitavam-se no ar como as pás de um moinho-de-vento; o seu corpo saltava de um lado para o outro sobre a banqueta, como se esta fosse um trampolim; as mãos mergulhavam no teclado com uma ferocidade que por vezes sacudia a sua delicada compleição. Mas, a despeito da sua arrebatada gesticulação não se poderia negar a sua magistral execução. Não pude deixar de reconhecer a inegável perícia, e o meu primeiro impulso — dado o amor que sinto pelas crianças somado à minha inesperada admiração — foi correr para o jovem prodígio para o felicitar pela sua grandiosa estreia.

“Acompanhei a sua carreira sem muita regularidade, mas faleci antes de ele ter atingido um maior progresso.” Ele formulou uma outra pergunta a ser apresentada a Beethoven, da qual ainda não obtive a resposta, e prosseguiu indagando de Debussy:

“O que acha de Pierre Boulez a reger ‘Pelleas et Melisanda’?”

Debussy replicou simplesmente: “Je n’aurais pu le diriger mieux moi-même.” (Eu próprio não a teria regido melhor). O repórter queria também que eu perguntasse a Franz Schubert se ele havia realmente deixado por terminar a Sinfonia em Si Menor, e, caso contrário, onde estava a parte que faltava?

Schubert respondeu: “Sim, fiz diversas tentativas, mas não consegui colocar os meus pensamentos no papel. Presentemente, depois de minha passagem, completei-a, e talvez ela possa ser transmitida ao seu mundo, caso haja condições favoráveis.”

A pergunta a Liszt foi:

“O que aconteceu com o manual de técnica pianística que escreveu para o Conservatório de Genebra? Queira localizar esse método para nós.” Liszt explicou: “Esse maciço volume doei-o a minha filha Cosima, para que dele fizesse o que bem quisesse. Achei-o muito pesadão — em peso e conteúdo — para os meus próprios alunos, e preferi comunicar verbalmente os meus métodos de ensino.”

Para Bach, a pergunta referia-se à arte da Fuga. Era assim: “Por favor, diga-nos qual a sua instrumentação predileto para a ‘arte da Fuga’.” Fico um tanto desconcertada em presença de Bach e hesitaria em fazer-lhe perguntas, mas, felizmente para mim, Sir Donald Tovey forneceu-me a resposta. Disse ele: “Bach, ao escrever esta inspirada obra, não se decidiu quanto à espécie de combinação de instrumentos que poderia ser utilizada para um melhor efeito.

Após a sua passagem, continuou a pensar na questão, e finalmente decidiu-se em favor de instrumentos de corda, para que o trabalho fosse classificado na categoria de música de câmara. Os instrumentos deveriam consistir de dois violinos, viola e violoncelo, combinados com um contrabaixo. Isso exigiria um novo arranjo de algumas das partes, feito por um perito no assunto.”

Perguntei a Tovey porque deveria ser incluído um contrabaixo — parecia-me sem cabimento — ao que ele replicou que isto era necessário para que houvesse equilíbrio e para que os “baixos” se destacassem.

Havia uma outra pergunta endereçada a Mozart, solicitando-lhe que esclarecesse a ordem exata das suas sinfonias, assinalando as claves, números de Kochel, conforme usados atualmente, e declarasse se alguma das sinfonias, que hoje se presume serem suas, na realidade são de outros compositores. Pedia ainda a Mozart que interpretasse o simbolismo que concebeu para a "Flauta Mágica," informando quem realmente compôs o livreto.

Ante essa pergunta, hesitei. Primeiro porque Mozart é um visitante que me aparece muito raramente, e segundo porque levaria dias ou mesmo semanas para obter a resposta para a primeira parte da pergunta. Desse modo — que me perdoe a revista norte-Americana — eu vacilaria em apresentar aquelas perguntas a Mozart, mesmo que ele se predispusesse a uma comunicação! Seria como que exigir dele que preparasse um catálogo de informações!

Já dei uma ideia do início da minha vida neste livro, mas em vista das constantes e reiteradas insinuações a respeito de meu misterioso conhecimento musical, creio valer a pena falar um pouco mais a respeito da espécie de infância que tive e da extensão de minha educação musical.

Nasci em Clapham, que, àquela época estava a começar a perder a sua antiga respeitabilidade de classe-média, e a tornar-se cada vez mais pobre, visto os seus habitantes mais ricos se irem gradualmente mudando para lugares mais distantes de Londres.

Quando eu era pequena, o meu pai não saía para trabalhar. Nunca entendi bem o porquê, pois, embora tivéssemos uma renda proveniente de um salão situado nos fundos de nossa casa, o qual era alugado para casamentos, bailes, etc., o rendimento auferido era muito insignificante e incerto. A minha mãe preparava os comestíveis para as várias funções que se realizavam no salão de reuniões, ganhando com isso algum dinheiro extra. Mas era um tipo de vida precário.

Quando não havia utilização do salão, agravavam-se as privações. Por vezes os aluguéis rendiam o suficiente para algumas pequenas extravagâncias, como ir ao cinema ou a um espetáculo de pantomima, mas, em geral, a renda da família era insuficiente, dando apenas para as necessidades básicas.

O meu pai gozava de excelente saúde e era um ano mais novo que a minha mãe, e hoje parece-me estranho que ele nunca tivesse procurado empregar-se, embora talvez estivesse reinando um período de desemprego,

ao que suponho. Naquele tempo as crianças não ficavam sabendo muita coisa acerca dos problemas da família. Contudo, quando eventualmente a renda proveniente do salão se tornava absolutamente insuficiente, o meu pai saía para trabalhar fora.

Ele havia aprendido a lidar com motores elétricos e dedicara-se a essa especialização, na qual permaneceu para o resto da vida. Mas tal atividade também não era bem remunerada naquele tempo.

Como se pode perceber, não havia, por parte de ninguém da minha casa, nem dinheiro nem disposição para ir a concertos ou para ouvir música clássica. Na verdade, não creio que os meus pais se dessem ao trabalho de frequentar reuniões musicais ainda que tivessem condições financeiras para isso. A única ligação que havia com respeito a música era o facto de a minha mãe gostar de tocar piano e de cantar um pouco.

Porém ela fora educada em ambiente inteiramente diferente do de Balham. Os pais dela haviam estado muito "bem de vida" durante certo tempo, tendo o período de opulência durado toda a sua infância. Ela começou a vida a ser atendida nos seus mais pequenos caprichos e a aprender etiqueta social, para acabar como uma verdadeira escrava no nosso casarão.

Lembro-me de que, quando eu era pequena, ela de vez em quando tocava uma ou duas peças ao piano para mim, mas sobrava-lhe muito pouco tempo para coisas assim repousantes. Tinha que cuidar do nosso casarão, dos três filhos, e gerir o salão de reuniões. E, quando ela começou a sofrer de artrite nas mãos, a sua capacidade para tocar desapareceu por completo.

Possuíamos um rádio — não quando eu era pequenina — o meu pai comprou-o mais tarde. Entretanto o rádio não era para ser usado por nós, crianças. Era propriedade do meu pai e era proibido tocar nele ou ligá-lo. Mesmo o meu pai não o usava muito. Não havia eletricidade na nossa casa naquele tempo, e os aparelhos tinham que funcionar com baterias, que precisavam ser frequentemente recarregadas. Isso custava dinheiro, e era por isso que o meu pai era um tanto parcimonioso quanto ao uso do rádio.

Quando era ligado, a preferência dos meus pais pendia para programas de música variada e comédias. E, depois que o meu pai faleceu em 1944, a minha mãe criou o hábito de escutar os programas de teatro radiofónico, das noites de sábado. Ela às vezes sintonizava-o na Palm Court Orchestra e em programas de música ligeira. Se transmitiam música que ela qualificava

de “pesada,” desligava-o prontamente. E acho que foi por influência dela que aprendi a fazer o mesmo.

Assim, eu sabia muito pouco acerca de música clássica, e o conhecimento que tenho é ainda superficial no que se refere à música composta no tempo em que os seus autores ainda estavam aqui. Pode ser contado pelos dedos de uma das mãos o número de recitais e de concertos a que assisti, embora talvez isso possa ser remediado quando eu tiver mais tempo e dinheiro disponíveis. E estas oportunidades que tive de ir a concertos foram quase todas por convites recentes de amigos, desde que a música “mediúnica” começou a ser conhecida.

A primeira música semiclássica que eu ouvira foi a que se executava nas aulas de bailado realizadas no nosso salão de reuniões, nas tardes de sábado. A mãe preparava os comestíveis que eram vendidos por ocasião dessas aulas — fazia limonada para as crianças, bolos e biscoitos, assim como chá para as mães dos alunos.

Ela não podia deixar-me sozinha em casa — creio que os meus irmãos sempre saíam nas tardes de sábado — de modo que, desde que comecei a andar, ela levava-me para baixo com ela. Enquanto estava com a atenção depositada em servir e preparar os comestíveis, eu esgueirava-me para a sala de aula de balé, escondendo-me cuidadosamente nos fundos da sala, onde achava que ninguém poderia ver-me. Isso provocava um enorme embaraço à minha mãe, que era muito altiva, e por vezes ela dirigia-se à professora, dizendo: “Preciso pagar pelas aulas da minha filha, pois parece que ela vai continuar a assistir às suas aulas.”

A professora replicava que isso era inevitável, visto eu ter que ficar lá, para que me vigiassem. Posteriormente chegaram a uma espécie de entendimento, segundo o qual minha mãe pagaria uma pequena soma pelas minhas aulas. Foi tudo o que ouvi de música, quando pequenina, sem contar aquela coisa barulhenta que tocavam nas aulas de dança que também se realizavam no nosso salão, às sextas-feiras. Eu não as frequentava, mas a música penetrava pelas janelas do meu quarto, e foi assim que aprendi um grande número das peças de dança mais modernas.

Voltando à música de balé, não era ela muito representativa de qualquer coisa que se pudesse ouvir no Covent Garden. Dançávamos ao som daquele tipo de música “tumpty-tum... usada para exercícios de balé, sem quase nenhuma melodia; somente ritmo bem marcado.

A única ocasião em que se tocavam excertos de peças clássicas era uma vez por ano, quando a professora de balé apresentava uma exibição de dança para os orgulhosos pais dos seus alunos. E, mesmo então, eram ouvidas peças mais ligeiras — nada que realmente eu pudesse chamar de música clássica. Lembro-me de algumas, como "A Uma Rosa Selvagem," e de alguns trechos de música acentuadamente vitoriana, a cujo som era muito agradável dançar, mas que não constam entre os grandes clássicos.

A ânsia que tinha de aprender piano só surgiu depois que Liszt me veio visitar. Talvez ele me tenha posto essa ideia na cabeça, não estou certa. Comecei a chatear os meus pais para me deixarem estudar, e eles prometeram-me que, se eu passasse na prova de balé, tentariam arranjar o dinheiro necessário. Com tal estímulo, passei na prova, e o homem que tocava nas aulas que se realizavam no salão foi contratado para lecionar-me.

Para ser franca, não acho que ele soubesse muito de música. Mas ensinou-me alguns acordes e a tocar um pouco de improviso. Uma das dificuldades, entretanto, era que muitas notas do nosso piano não tocavam, o que nos limitava a ambos. Pouco tempo depois, os meus pais acharam que estavam a desperdiçar o seu dinheiro e o meu tempo, e procuraram um outro professor de música para mim que morava numa avenida das imediações.

Este tinha mais competência e, para ter as minhas aulas, eu precisava ir à sua casa, próxima de Tooting Bec Common, o que significava que pelo menos eu estava a aprender num piano que realmente funcionava. Eu adorava estudar piano, e nunca me incomodava por ter de fazer exercícios, pois desejava seriamente aprender. Em casa, afora as teclas imprestáveis, o único problema era estar o piano num cômodo que era chamado de "sala-de-visitas" — sala somente utilizada nas raras ocasiões em que recebíamos visitas.

Como já disse, não havia em casa nem eletricidade nem aquecimento, exceto a carvão, e a sala-de-visitas era iluminada por dois bicos de gás, apenas. Como a minha mãe nunca acendia nada, a menos que se tratasse de uma ocasião muito especial, eu tinha de estudar naquela sala imensa, cheia de correntes de ar e inteiramente desprovida de aquecimento. Lembro-me de como chorava no inverno, por desejar tanto praticar os exercícios, mas tinha os dedos tão frios e duros que eu mal conseguia movê-los, quanto mais tocar escalas.

Isto significava, é claro, que eu não estudava o necessário, apesar do meu entusiasmo. De qualquer modo, as aulas de piano duraram apenas um curto espaço de tempo. Um ano, talvez pouco mais. As finanças da nossa casa sofriam tantos altos e baixos que as aulas de piano eram a primeira coisa a ser cortada, em caso de emergência.

Mas eu lá continuei a tentar tocar sozinha. Na minha juventude tive dois semestres de aulas com uma professora que era uma LRAM, e pagava as aulas com o dinheiro que eu ganhava executando pequenas tarefas. Ela era uma excelente professora, e conhecia muito bem o seu mister. Transmitiu-me uma ideia muito melhor a respeito da Música, ensinou-me um pouco de teoria musical, e com ela aprendi algo mais sobre claves e a sua assinalação, bem como determinação de valores musicais — embora não os mais complicados.

Mas — pobre de mim! — enferrujei rapidamente de novo, quando estourou a Guerra e as aulas tiveram de ser interrompidas. A última série de aulas de piano que tive durou apenas cerca de um ano, após a Guerra, de 1951 a 1952, quando me casei.

Essa foi toda a instrução musical que tive até então. O meu pai não era dado a música — possuía uma agradável voz de tenor (não cultivada) e cantava para si próprio, por vezes, mas não passava disso. E certamente eu não ouvia música de nenhuma outra fonte.

Na escola não tínhamos aulas de piano, nem eu tinha amigas em cujos lares se fizesse música. Para quem pudesse pagar, havia aulas particulares de piano. A minha mãe andava demasiadamente ocupada para me permitir continuar a trazer crianças para casa, e, além do mais, ela gostava que eu a ajudasse nas tarefas domésticas, de modo que eu raramente saía de casa. Por vezes eu ficava muito cansada com todo o serviço que tinha em casa, além das tarefas escolares. Mas as coisas eram assim naquela época.

O primeiro contacto que tive com música clássica deu-se quando eu estava a trabalhar no Serviço Público. Havia uma moça na minha secção que era fanática por óperas, lembro-me de a ver andar de um lado para o outro à procura de alguém que pudesse ir com ela ao “Sadlers Wells” certa noite. Era uma excelente pessoa e, francamente, apenas para lhe ser agradável, visto ela não querer ir sozinha, disse-lhe que a acompanharia. Era a ópera “Cosi Fan Tutte,” de Mozart. Sinceramente não achei grande coisa. Achei que a ópera era bastante divertida, mas nada tinha de particularmente interessante — pelo menos para mim. Positivamente não

me tornei apreciadora de ópera por causa daquela noite. Não conseguia de forma alguma entender por que aquela moça se mostrava tão entusiasta.

Mas, mesmo hoje, não aprecio *qualquer* música clássica. Poulenc visitou-me uma ou duas vezes e tentou transmitir-me algumas composições, mas, sinceramente, não senti interesse pela música que ele me estava a transmitir. Talvez porque eu não a entendesse, mas o que é certo é que não a acho atraente. Hoje temos algumas músicas clássicas em casa, pois muito gentilmente houve quem nos desse alguns discos e um gira-discos, pequeno e simples. Sempre achei que deveria ouvir um pouco de música, mas, a menos que se trate de peças curtas e interessantes, fico aborrecida e impaciente. O facto é que estou demasiado ocupada para ficar sentada a escutar música.

Além do mais, não sou capaz de identificar o autor de todas as composições que escuto. Por vezes ligamos o rádio e digo à minha filha: "Isso é Schubert. Não, é Mozart. Ou será Beethoven?" E geralmente engano-me todas as vezes.

Mas, por outro lado, por vezes, mesmo musicistas consumados não conseguem identificar muito bem. Creio que foi Hephzibah Menuhin quem declarou certa vez que, se pegássemos algumas das obras menos conhecidas de Haydn, Beethoven, Mozart ou Schubert, até os musicistas teriam dificuldade em identificar o autor. E, ao que parece, é preciso ser muito conhecedor de Händel para por vezes não o confundir com Bach.

A razão pela qual estou a explicar isto é procurar esclarecer que não tive uma infância privilegiada desse tipo de que permite frequentar concertos e proporciona boa base de cultura. Em verdade, a minha vida', no seu todo, não tem sido nenhum mar de rosas. Mesmo o período escolar foi difícil, embora, modéstia à parte, eu fosse talentosa. Não me estou a gabar, mas apenas a dizer uma verdade, porquanto Liszt incutiu-me a ideia de que, se temos um cérebro inteligente, é porque nos foi doado por Deus, e não há nenhum mal em sermos gratos pelos dons que possuímos.

Seja como for, eu tinha talento, e ganhei uma bolsa de estudos para a escola Secundária local, incluindo a concessão do uniforme escolar, já que os meus pais não teriam podido comprar-mo. Lá fiquei sempre na classe de garotas mais velhas do que eu, na maioria alunas que pagavam — com algumas esnobes, também. Felizmente todas tínhamos que usar uniforme, de modo que a situação económica da minha família não ficava tão patente.

No entanto, apesar disso, passei momentos penosos. Por vezes as minhas roupas ficavam surradas e os meus sapatos gastos.

"Os teus sapatos estão horríveis," diziam as meninas ricas. "Por que é que a tua mãe não te compra um novo par?"

Para mim, naquele tempo, um par de sapatos novos tinha um significado muito maior do que ingressos para um concerto de música clássica. Na realidade, raramente sobrava dinheiro para comprar sapatos, e, certamente, nenhum para concertos.

Toda essa história um tanto deprimente de atribulações conduz a um outro ponto. Uma das perguntas que me fazem com frequência — geralmente pessoas que chegaram à aceitação de que há algo de sobrenatural na minha música — é:

"Por que você?"

É verdade! Porquê eu? Durante muitos anos me fiz essa mesma pergunta. Muito antes de a música começar a surgir na minha vida e mesmo ao tempo em que eu frequentemente via gente do outro plano, sem ter a mínima ideia das suas intenções. E quando perguntam: "Porquê você?" geralmente acrescentam: "E por que será que você sempre só vê gente famosa?"

A resposta que dou a tal pergunta é que eu não vejo apenas gente famosa. Vejo também gente comum do Egipto, da Grécia, de Roma e de outras épocas. Vejo pessoas que, muito provavelmente, devem ter falecido bem recentemente, e, mesmo quando me dão os seus endereços, nove entre cada dez vezes, os seus nomes nada significam para mim. Talvez tenham alguma relação com alguém que eu conheça, mas comigo, nenhuma. Seria o mesmo que conversar a respeito de alguém para quem eu talvez tivesse olhado casualmente, em alguma viagem de camioneta; alguém que me tivesse passado completamente despercebido.

A resposta ao "Porquê eu?" é mais complexa, mas Liszt deu-ma certa vez. Fiz-lhe a mesma pergunta: "Por que eu?" e ele respondeu: "Por tu te teres oferecido, muito antes de nasceres."

A princípio fiquei espantada, mas, refletindo no que ele declarara, cheguei à conclusão de que, se aceitamos o facto de haver uma vida após a morte, por que não poderia haver uma vida antes do nascimento? Liszt esclareceu: "Quando vivias num outro aspeto da tua existência, concordaste em ser o elo de ligação entre nós e o mundo."

Coisas como esta nunca se pode esperar provar, mas, olhando me retrospetiva a minha vida, parece-me que toda ela foi sendo preparada para o que está a acontecer-me nestes últimos anos, e que cada volta e reviravolta foi-me conduzindo ao ponto em que eu tivesse capacidade para receber essa música.

Indaguei junto de Liszt sobre a razão por que, se eles tinham feito planos para que eu fosse o elo de ligação para a realização deste trabalho, eles não fizeram com que eu nascesse numa família em que eu pudesse ter adquirido mais estudo de música.

"O teu conhecimento é suficiente para o que temos em mente," respondeu ele. "Se tivesses tido uma educação musical completa, isto não nos auxiliaria em nada absolutamente. Em primeiro lugar, porque um curso completo de música ter-te-ia tornado muito mais difícil provar que não serias capaz de escrever a nossa música sozinha. Segundo, porque um acervo de conhecimentos musicais teria feito com que adquirisses muitas ideias e teorias próprias, as quais iriam constituir um entrave para nós."

Salientou também que um musicista de alto nível estaria provavelmente muito preocupado com a sua carreira musical para arranjar tempo para trabalhar com músicos desencarnados. Disse-lhe também, talvez com um ligeiro tom de censura, que eles poderiam ter tornado a minha vida um pouco mais amena, desde que tinham planos de trabalho comigo. Eu achava, asseverei, que as coisas para mim haviam sido tão duras que quase me tinham aniquilado — o que poderia ter atrapalhado o trabalho. "Sei de pessoas que têm sofrido muito mais do que "eu," afirmei, "mas acho que tenho passado mais do que deveria ser o meu quinhão. Seria isso necessário?"

Ele olhou-me com aqueles seus olhos azuis muito brilhantes, e retorquiu: "Antes de nasceres, quando acedeste a tornar-te nossa medianeira, tiveste que concordar em passar por uma série de sofrimentos de modo a tomar-te mais sensitiva. Sofrimento, como aquele por que passaste, ajuda a atuação do tipo de faculdade de que tu és dotada. As pessoas que levam uma vida fácil e tranquila não são suficientemente sensitivas para conseguirem comunicar facilmente connosco."

Talvez não lhe tenha parecido que eu tenha ficado muito convencida, porquanto ele muito docemente prosseguiu na explicação: "A tua vida não tem sido nada fácil. Tens sofrido emocionalmente por estares destinada a isso. Mas era também teu destino aprenderes a controlar os teus

sentimentos de tristeza e a superar tudo o que te acontece. É a habilidade e a força de vontade para conseguir isso que te facultam a firmeza de que necessitamos para trabalhar por teu intermédio."

Depois que conversamos, refleti muito sobre isso, e cheguei à conclusão de que, embora eu seja calma por natureza, todas as coisas desagradáveis por que passei na minha vida produziram em mim uma espécie de passividade — uma aceitação do pior que pudesse acontecer. Eu raramente luto contra coisas que sejam de interesse apenas pessoal, e creio que é essa minha passividade o que me torna uma médium adequada.

Não estou bem certa se devo, ou não, ser considerada uma criatura emotiva. Não creio que o seja. Não me entrego a emoções — como cólera ou impaciência, e não choro com facilidade. Tenho passado por terríveis tragédias, e consegui sempre manter a compostura. Contudo, sinto-me ferida pelas pessoas que me dizem coisas desagradáveis. Creio que isso deve ter relação com o ambiente em que vivi em casa em criança. Lembro-me da minha mãe dizer muitas vezes que não queria que eu tivesse nascido.

Agora compreendo o que ela queria dizer, quando falava que eu não estava nos seus planos. Eu era mais um fardo, quando ela já tinha tantos, e sei que ela me amava. Mas, em criança, interpretei as suas palavras literalmente e, de certo modo, penso que aquela observação terá sido porventura uma das coisas que me tornaram hipersensível a qualquer espécie de rejeição da parte de quem quer que fosse — mas, mesmo isso já estou a aceitar sem dar grande importância.

Achei igualmente difícil conciliar a ideia de uma Bondade Suprema com crianças vitimadas pela talidomida e com outros sofrimentos infantis, mas Liszt explicou-me que elas haviam escolhido nascer assim, talvez porque precisassem aprender a ter paciência e coragem. Esclareceu que todos nós necessitamos aprender diferentes formas de fortaleza moral durante a vida, e que vir a este mundo dá-nos oportunidade de aprender muitas coisas que não poderiam ser facilmente aprendidas num estado de despreocupada tranquilidade.

"Como," disse ele, "poderemos adquirir coragem sem enfrentar o perigo? Como poderemos aprender a ser alegres sem passar por situações de sofrimento? Como poderemos sentir compaixão pelos outros se nós próprios não sofrermos? São qualidades de caráter que não podemos adquirir a menos que sejamos desafiados a isso." O que ele disse fez com que eu entendesse a razão da minha vida desfeita e aparentemente

desorganizada. Mas receio que eu seja demasiadamente humana para ter esperanças de que talvez a minha vida se torne um pouco mais tranquila de agora em diante. Liszt assegura-me que sim, em certos aspetos.

Capítulo Três
O PLANO DOS COMPOSITORES

"Estou perplexo com o que está acontecendo com a vossa música, e do mesmo modo o estão muitas almas que se encontram do lado de cá, que se vêm, de tempos a tempos, esforçando no sentido de apresentar ao mundo algumas das suas novas obras.

"Enquanto músico de segunda ordem, sinto-me verdadeiramente feliz em ser o porta-voz, se assim posso dizer, nesta sessão. Há toda uma multidão de almas aqui reunidas, muitos de nós músicos, e estamos todos interessados no que está a ocorrer, e trabalhamos conjuntamente na esperança de que possamos causar algum impacto no vosso mundo e trazer a ele um pouco de realidade e de verdade.

"Há nesse plano mais do que se pode supor. Em verdade nós o sabemos, e tenho certeza de que você também sabe disso. Não estamos interessados em música, apenas, embora a música seja a nossa vida.

Todos aqui somos muito devotos a ela. Vivemos num mundo em que a Música desempenha realmente um papel de vital importância, e, além de nos manifestarmos e nos esforçarmos por a utilizar como um instrumento para transmitir ao mundo música da alma, sentimo-nos ansiosos por transformar o vosso mundo, se pudermos: mudar a maneira de pensar do homem. Mediante o esforço de muitas almas daqui, talvez sejamos capazes, de levar ao homem uma conscientização maior e a melhor compreensão da finalidade da existência."

Era Sir Henry Wood quem assim me falava, através, de um médium de voz direta, Leslie Flint, explicando mais uma vez o objetivo dos compositores ao transmitir-me a sua música. Sir Henry apresentou a confirmação do plano dos compositores no verão de 1970, e a essa altura o trabalho estava a começar a desenvolver-se bem.

Mas suponho que o facto de a minha música — chamo-a minha, embora ela não seja, é claro, proveniente de nenhuma qualidade criativa da minha parte — ser hoje conhecida, teve origem por ocasião do falecimento

da minha mãe. Se existe, conforme acredito que exista, um objetivo e um destino na vida, um dos importantes rumos da minha teve início em 1961, que foi talvez um dos piores anos da minha existência.

Eu tinha perdido o meu marido em Agosto daquele ano, e, no mês de Janeiro, falecera a minha mãe. O meu pai tinha falecido muito tempo antes, e, quando me casei, em 1952, o meu marido e eu fomos ocupar um dos quartos do casarão da minha mãe, em Balham. A mesma casa em que habitamos hoje. Era para ser um arranjo temporário. O meu marido e eu havíamos tido um curtíssimo noivado, depois de sermos apresentados um ao outro por um amigo que residia nas imediações, e que, como nós, se interessava pelo Espiritualismo e pelas religiões do mundo.

Nessa época, eu estava a trabalhar no Serviço Público, e foi a minha perceção extrassensorial que fez com que eu recorresse ao Espiritualismo para saber se poderia obter explicação para os acontecimentos místicos que vinham a dar-se comigo havia muitos anos. O nome de meu marido era Charles Philip Brown. Havia aprendido horticultura e agricultura — o pai dele tinha sido Ministro da Horticultura, do Departamento de Agricultura, no reinado do Rei Farouk. Charles passara parte da sua vida a trabalhar como jornalista, e era especializado em assuntos concernentes ao Médio Oriente.

O pai de Charles, Sir Thomas William Brown, faleceu no Egipto, em Setembro de 1950, e Charles resolveu voltar para a Grã-Bretanha, para aí morar e trabalhar. Conhecemo-nos pouco tempo após o seu regresso. Ele era viúvo e eu já tinha saído da adolescência. Sentimo-nos imediatamente atraídos um pelo outro no nosso primeiro encontro, tendo-me ele convidado para jantar. Aceitei, e esse foi o começo dessa espécie de namoro relâmpago que eu nunca pensei que teria.

Lembro-me de que ele me levou a jantar num restaurante de Baker Street — do lado oeste de Londres. Era um lugar bastante elegante, que me pareceu de luxo. Eu raramente tivera oportunidade de ir a qualquer lugar, e aquela noite foi um verdadeiro acontecimento para mim. Combinamos ver-nos novamente daí a pouco tempo — e depois, uma vez mais, e logo chegamos à conclusão de que seríamos muito felizes juntos.

Cinco semanas após o nosso primeiro encontro, estávamos casados. Charles trabalhava então como jornalista independente, o que lhe não garantia segurança. Tínhamos umas pequenas economias, que pretendíamos incrementar para poder comprar casa própria, tão logo fosse

possível. A casa de Balham já estava a começar a mostrar os primeiros sinais de ruína, que hoje já se firmaram por completo.

Não havia dinheiro para os consertos necessários, e gostaríamos de ter ido morar num lugar mais aprazível — se tivéssemos podido. Nunca mais iríamos sair daquela casa. Tivemos tremendos altos e baixos. Durante uma ou duas semanas Charles ganhava muito dinheiro, que logo era consumido no pagamento das contas que não paravam de crescer. E então ficava inteiramente sem trabalho. E não conseguíamos equilibrar o nosso orçamento.

Apesar disso, éramos muito felizes juntos. Isso a tal ponto que não concebo a ideia de casar-me de novo. Ele era muito gentil e tinha certos modos encantadores de uma antiquada cortesia. Só veio a beijar-me depois que ficamos noivos. Eu o amava ainda mais por esse seu retraimento. Significava que o nosso relacionamento tinha muito de companheirismo, além do amor. E, olhando em retrospetiva, sinto que eu fora muito solitária durante a maior parte da minha vida, até o dia em que o conheci.

Tínhamos muito em comum. Ele mostrava-se compreensivo em relação à minha perceção extrassensorial e interessava-se por ela, embora pessoalmente jamais tivesse gozado de vidência ou clariaudiência. Já havia sido casado uma vez — mas falava pouco a respeito da sua primeira esposa. A morte prematura desta fora para ele uma grande tragédia. Confessou-me que nunca pensou que se casaria outra vez. Porém, no seu leito de morte, ela afirmou-lhe que sabia que ele haveria de casar-se de novo, constituir família e encontrar uma nova felicidade.

A mãe dele falecera quando ele era ainda muito criança, mas lembrava-se dela distintamente e com grande afeição. Levou-me a visitar a sua sepultura, em Tunbridge Wells, e pude observar que, apesar de se terem passado tantos anos, essa visita ainda lhe era muito dolorosa. Ele tivera uma irmã que morrera durante a guerra. O seu nome era Georgina, nome que em sua homenagem demos à nossa filha. Fora muito apegado à irmã, e a sua morte foi igualmente uma enorme perda para ele. Tinha ainda dois irmãos no mundo espiritual. Um havia morrido de difteria, quando criança, e o outro morreu na guerra, e dele falarei mais adiante, neste capítulo.

A maior parte da sua família já se encontrava no mundo espiritual, para o qual ele próprio estava destinado a partir em breve. Comecei a ver todos aqueles seus parentes "mortos" — mãe, pai, irmã, irmãos, e até mesmo a sua primeira esposa. Eles frequentemente enviavam-lhe

mensagens, muitas vezes cheias de pormenores que evidenciavam a sua origem. Ele começou a sentir que não os havia "perdido," mas que simplesmente se haviam tornado invisíveis para ele. As mais surpreendentes foram talvez as comunicações da sua primeira esposa. Cheguei à conclusão de que ela era uma pessoa de índole amável e nada ciumenta pelo facto de eu e o seu marido estarmos casados. Na verdade, declarou estar muito grata para comigo por cuidar dele e o fazer feliz. Isso evidentemente demonstra que ela lhe votava um amor verdadeiro, e não apenas um sentimento de posse.

Certa noite, quando os dois filhinhos que então haviam ingressado na nossa vida já dormiam, eu estava acordada com Charles, que geralmente dormia mal, quando ela apareceu. Tinha em sua companhia um jovem de cerca de dezassete anos, que disse ser seu filho. Meu esposo imediatamente exclamou:

"Mas nós não tivemos nenhum filho!"

Ela pediu-me que lhe lembrasse de um aborto que tinha sofrido — que ele de momento estava esquecido. A criança, esclareceu ela, tinha-se desenvolvido o suficiente para ingressar no mundo espiritual e aí crescer. Acrescentou que lhe havia dado o nome de "Mark Anthony," o que provocou uma gargalhada da parte do meu marido.

A princípio supus que ele achara graça à ideia de uma criança que não chegara a nascer atingir a maturidade no espírito, mas logo em seguida explicou a razão por que se tinha rido. Disse que abominava o nome "Mark Anthony," desde que, na escola, tivera de decorar o papel dele inteirinho. A sua ex-esposa tinha conhecimento desse facto e frequentemente arreliava-o, dizendo: "Se algum dia tivermos um filho, dar-lhe-ei o nome de Mark Anthony."

Esse seria o último nome que alguém poderia dar a um filho, mas foi algo que ajudou a aprofundar a fé do meu marido na minha capacidade de receber mensagens de natureza comprobativa. De modo que o meu marido era pai, não apenas dos nossos dois filhos, mas também de uma terceira criança, concebida anteriormente. Ele venerava os nossos dois filhos e eles também o adoravam, e deixá-los neste mundo deve tê-lo feito sofrer muito — mas alegro-me em pensar que ele deve ter sentido grande conforto em reunir-se à sua família e à sua esposa e filho, a quem agora podia ver pela primeira vez. Ele calculou a idade que o garoto devia ter caso tivesse

vivido neste mundo, de cerca de dezassete anos. Exatamente a idade que ele me pareceu ter.

Ele tinha tido uma experiência marcante durante a guerra de 1939/1945. Viera a Londres para uma entrevista com o Ministro do Abastecimento, mas chegara demasiado cedo. Como o dia estivesse bonito, resolveu dar uma volta pelo Hyde Park. Sentou-se num banco para um breve repouso. Daí a pouco, notou a presença de uma senhora de meia-idade, de pé a seu lado, com um ar de quem está hesitante. A princípio ele pensou que ela queria sentar-se, mas que era tímida ou não desejava partilhar o banco com um estranho. Então, ela subitamente disse-lhe:

"Desculpe-me, o senhor pode pensar que eu esteja louca, mas sou médium e estou a ver um jovem a seu lado. Diz que o seu nome é Thomas, mas que o senhor o chamava de "Tommy," e que é seu irmão. Ele faleceu muito recentemente."

Ela disse tudo aquilo rápida e nervosamente, esperando certamente ser mal acolhida — como lamentavelmente ocorre com grande frequência, até mesmo com os médiuns mais autênticos.

Mas o interesse do meu marido foi despertado, pois um dos seus irmãos chamava-se "Thomas" e ele tratava-o por Tommy. Contudo, ao que sabia, o seu irmão estava vivo, aquartelado em Burma, com o "Royal Corps of Signals." Ele explicou isso à senhora, que então disse:

"Oh, céus! Sinto muito. Mas realmente ele é um Espírito e diz que a notícia da morte dele ainda não chegou ao seu conhecimento."

Seis meses se passaram antes que eu recebesse, através da Cruz Vermelha, a notícia de que Tommy havia sido aprisionado pelos Japoneses e morrido às suas mãos. A sua morte ocorrera exatamente seis meses antes — o que coincidia com a ocasião em que o meu marido se encontrou com a médium no parque.

Através da minha perceção extrassensorial, Tommy tornou-se para o meu marido um dos comunicadores mais assíduos. Em sua memória, demos a nosso filho o nome de Thomas. O meu marido deve ter sofrido muito, mental e fisicamente, por querer dar aos filhos e a mim o que houvesse de melhor. Ele preocupava-se muito com sua impossibilidade de trazer para casa um salário melhor, por estar sempre doente. A minha mãe também desejava dar o melhor a mim e às crianças — como toda mãe deseja — e tendia a culpar a Charles pela nossa pobreza. Mas quem desejará ficar doente e ver a família passar necessidades? Certamente que

não Charles. Quando ele estava suficientemente bom para ganhar algum dinheiro, entregava-o todo a nós, nada reservando para si. E foi ele quem me deu as duas coisas mais preciosas de minha vida: a nossa adorável filha e nosso excelente filho.

A preocupação da minha mãe deve ter aumentado quando a saúde de Charles piorou — estávamos sempre muito mal de finanças para pagar o aluguer do nosso quarto. Ela própria contava com tão pouco... Também ela ficara sem um centavo quando o meu pai morreu, vivendo apenas da sua pensão de viúva. Cedera o andar térreo à Associação dos Escoteiros, por um aluguel insignificante, com a condição de eles assumirem a responsabilidade de cuidar dos que lhes alugara, inclusive o salão de reuniões. Infelizmente, a pequena quantia que ela recebia, era absorvida pelas prestações. Não tínhamos nem mesmo para as reformas mais necessárias.

Eu, pessoalmente, não podia trabalhar fora, visto ter que tratar do meu marido doente e cuidar dos nossos dois filhos. Parecia que estávamos encurralados pela pobreza. A luta para equilibrar o orçamento levou-me a frequentar feiras de antiguidades para conseguir roupas para as crianças e para nós. Escovávamos os dentes com sal, pois não tínhamos dinheiro para comprar dentífrico; cozinhávamos e voltávamos a cozinhar as mesmas folhas de chá para obter uma chávena. Conhecemos todas os apertos dos pobres, vendendo o que era passível de ser vendido para obter algum dinheiro para a comida, e penhorando tudo o que pudesse ser penhorado.

Em desespero de causa, tentei até mesmo vender o velho piano reformado, que comprara a prestações pouco antes do meu casamento. Eu tinha deixado de tocar quando me casei — não tinha absolutamente tempo para isso — e não me parecia provável que eu viesse a continuar algum dia. Hoje, porém, vejo como foi bom que eu não tivesse conseguido ninguém que mo comprasse, exceto um negociante que me ofereceu um preço tão ridiculamente baixo, que o meu marido não quis que eu aceitasse a proposta.

Alguns meses atrás, a minha filha disse que se lembrava do tempo em que nós nos alimentávamos exclusivamente de batatas — por vezes oito libras *(NT: Libra, medida inglesa de peso equivalente a 453, 592 gramas)* por um xelim; eu preparava-as dos modos mais diversos imagináveis. Assava-as com casca; cozinhava-as; amassava-as em purê. Experimentei todos os modos de preparo possíveis.

Por vezes comprava uma ou duas cebolas e preparava uma torta de batatas com cebolas. Vez por outra, tínhamos arroz, para variar, ou um caldo feito com tabletes, nele molhando o pão para o tornar mais substancial. Eu às vezes pensava: "Se ao menos pudesse comprar uma barra de chocolate para as crianças..." Mas, até mesmo isso estava fora de cogitação. As coisas andavam mal a essa altura.

Lá pelos fins de 1960, quando se aproximava o Natal, eu já andava a imaginar como fazer para torná-lo alegre para as crianças e para a minha mãe. Lembrei-me de que tinha alguns "bónus do pós-guerra" à minha disposição. Requeri a sua conversão em dinheiro e como a nossa situação estivesse muito precária, permitiram-me convertê-los. Pudemos comprar alimentos para o Natal.

O meu marido tinha tanta habilidade manual quanto imaginação, e muitas vezes fazia brinquedos — casa e mobília de bonecas, carrinho de boneca, etc. Eu fazia bichos de pano, ursinhos de lã e bonecas de trapo — tudo feito de pedacinhos de madeira e retalhos de tecido. Mas a casa de boneca que ele fez quebrou-se — o gato da minha mãe derrubou-a acidentalmente — e agora Charles estava demasiado doente para fazer uma outra.

Fiquei conhecendo a senhora que havia comprado uma casa na nossa rua, pertencente a um grande amigo meu, ardoroso teosofista. Essa senhora de Gales, possuidora de um grande coração, falou ao ministro da sua igreja (uma igreja Batista das imediações) acerca da nossa situação de miséria e da doença do meu marido. Jamais esquecerei a imensa bondade daquele ministro — um verdadeiro Cristão — nessa fase da nossa enorme privação.

Ele visitou-nos e perguntou às crianças o que queriam para presente de Natal. Georgina, que lamentava a perda da sua casa de bonecas, disse que queria outra, e Thomas, que tinha apenas quatro anos de idade, não foi muito explícito quanto ao que desejava. Na Véspera de Natal, o ministro veio em pessoa com uma casa de bonecas maravilhosa, grande e toda mobiliada, trazendo também brinquedos para Tommy e um mundo de comida. Fiquei muito sensibilizada com tal amabilidade, que, para nós, foi uma alegria tão grande, se não maior, do que os próprios presentes.

Em tudo, aquele foi um Natal de grande alegria, exceto quanto ao precário estado de saúde do meu marido. Houve um bolo de Natal, e fiquei muito satisfeita quando a minha mãe achou a moeda de três "pence," não sei o que foi feito dessa moeda — deve ter sido uma das últimas moedinhas

de prata a serem cunhadas. Talvez a minha mãe a tenha gasto em doces para os seus netos, de quem ela tanto gostava.

Mal podia eu imaginar que esse seria o último Natal, não somente com a minha mãe mas também com o meu marido.

Na noite do dia 29 de Dezembro, a minha mãe sofreu subitamente um colapso. Havia ido tomar chá com uma cunhada que morava pouco adiante, e voltara muito animada. Só contou uma coisa triste — da qual me lembrei mais tarde — a morte inesperada de um homem que tinha sido muito amigo do meu "falecido" irmão na escola primária, em consequência de um ataque cardíaco.

Ela soube da notícia durante o chá, e isso deve tê-la feito lembrar-se do seu tão pranteado filho, cuja morte na adolescência havia trazido muita tristeza às nossas vidas. Mais tarde fiquei a pensar se aquela notícia não teria desencadeado emoções que vieram a causar-lhe a síncope que sofrera naquela noite. Contudo, ela parecia muito bem-disposta, antes do colapso.

Deixei-a por alguns minutos, subindo para ver como estava a passar o meu marido, e se as crianças estavam a dormir. Depois, desci outra vez para ver se estava tudo fechado — tinha o hábito de pôr a minha mãe na cama antes de me deitar, pois ela já estava bem velhinha nessa ocasião, meio anquilosada pela artrite, tendo que andar com o auxílio de uma bengala, quando saía. Estava tudo muito sossegado lá em baixo. Procurei-a e encontrei-a caída no chão da cozinha, onde havia ido buscar uma bolsa d'água quente. Estava ainda consciente, e conseguiu dizer: "Estou a sentir-me muito mal e atordoada."

Procurei acomodá-la o mais confortavelmente possível, mas ela estava a ficar inconsciente. Queixou-se de que a cabeça estava a começar a doer, e entrou em estado de coma.

Corri a telefonar ao nosso médico, e contei-lhe que desconfiava de um colapso. Tendo eu feito um curso de Socorros de Urgência, supus ter reconhecido vários sintomas. Ele confirmou os meus receios e providenciou para que ela fosse transportada para o Hospital. Fui com ela na ambulância, e fiquei no Hospital até cerca de uma hora da madrugada. A essa altura, ela havia saído do coma e conseguia falar um pouco. Asseverei-lhe que voltaria para junto dela logo pela manhã, e fui para casa, a conselho da Irmã. Esta disse-me que, uma vez que a minha mãe tinha recuperado a consciência, estava fora de perigo imediato, e eu tinha marido e filhos que

precisavam de mim em casa. Assim, fui para casa — uma caminhada longa, sombria, solitária e triste — e naquela noite não dormi nada.

Ela continuou naquele estado durante duas semanas e meia, e eu própria tive esperanças, certa ocasião, quando ela pareceu estar a melhorar, de que ainda permanecesse connosco mais alguns anos. Mas isso não iria acontecer. Visitava-a tão frequentemente quanto podia, tornando-se óbvio que ela estava a pensar na possibilidade de morrer. Já fazia muitos anos que ela se interessava pelo Espiritualismo e sabia que a comunicação com os Espíritos é por vezes possível.

Percebendo que não continuaria viva por muito tempo, ela sentia-se extremamente aflita em saber com certeza se poderíamos continuar em contacto, após a sua morte. Falava insistentemente numa senhora que morava não muito distante, em Balham, e que eu vira apenas uma vez. Essa senhora dirigia um centro — um centro de sessões espíritas — todas as noites, às sete e meia, e a minha mãe tinha frequentado bastante de forma assídua o "Grupo dos Sexagenários," que esta senhora, Mrs. Hosgood, dirigia num templo espírita local.

Enquanto estava no Hospital e pouco antes do fim, ela insistiu em dar-me o endereço de Mrs. Hosgood, e disse: "Promete-me que vais lá. Por favor, promete." Insistiu tanto naquilo, que prometi que iria, e só então ela pareceu sossegar.

Penso que ela cismou que talvez não pudesse comunicar-se comigo diretamente, mas que, através de um outro medianeiro, algum médium desenvolvido, talvez pudesse fazê-lo. É possível que ela pensasse que eu iria ficar tão abalada com a sua morte, que não teria a necessária calma para que ela pudesse comunicar diretamente comigo.

Eu não estava a seu lado quando ela faleceu. Tivera que voltar para casa, por causa do meu marido e dos meus filhos. Mas tive conhecimento de que ela tinha partido deste mundo, antes que me chegasse o comunicado oficial do Hospital. Era uma terça-feira, cerca das duas horas da madrugada. Ela tinha entrado em coma no Hospital, havia já três dias. Eu estava de vigília ao lado do meu marido, que tinha tido uma das suas piores noites.

De repente eu vi-a. Vinha a atravessar o quarto, na minha direção. Sorria com as mãos estendidas. "Vê," disse-me ela. "Vê! Tenho todos os meus dentes de novo. E as minhas mãos — as minhas mãos estão perfeitas." Fazia anos que eu não via a minha mãe a sorrir realmente. Lá

pelo final da sua vida, todos os seus dentes haviam caído, por falta de cuidado durante os anos em que ela não tivera dinheiro para os tratar. Ela preocupava-se muito com a sua boca. Os poucos dentes que lhe tinham sobrado eram uns cacos escuros. Ficava envergonhada com isso e, para esconder o estado da sua boca, raramente sorria, sendo que, quando o fazia era de modo discreto.

As suas mãos, que haviam sido belas e delicadas, tinham ficado estragadas pelos anos de trabalho duro, e, durante os últimos anos, pela artrite. Agora ela estava de pé diante de mim, na casa onde passara a maior parte da sua vida, tendo-lhe desaparecido os sinais dos anos. Os seus cabelos eram loiros e abundantes. As suas mãos estavam direitas, os dentes brancos, como os de uma jovem. Sorriu de novo, e disse num tom de voz suave e feliz:

"Vou ver o Eric, agora." E foi ver Eric, o meu irmão, que havia falecido quando tinha cerca de quinze anos, vítima de um acidente. Fiquei, então, a saber que ela devia ter partido deste mundo, mas a minha mágoa foi mitigada por ver que toda a sua dor e as suas deficiências físicas haviam desaparecido. Só podia ficar contente por ela.

Eram sete e meia daquela manhã de Janeiro, quando um polícia veio comunicar-me que a minha mãe havia falecido mais ou menos às cinco horas da madrugada. Eu sabia que ela havia partido mais cedo, mas o seu falecimento não fora constatado até que as enfermeiras entrassem para a mudar de posição. O seu corpo foi então levado diretamente para o velório da empresa funerária, onde não foi permitida a entrada de ninguém, exceto dos parentes próximos. No sábado de manhã, escutamos bater à porta. Desci e vi a Sra. Hosgood na soleira: a senhora com quem a minha mãe tanto insistira que eu travasse contacto.

Ela disse: "Lembra-se de mim?"

Disse-lhe que sim. Lembrava-me de que ela viera ver a minha mãe, apenas uma vez.

"Foi a sua mãe quem me mandou," disse ela. A Sra. Hosgood era vidente e já tinha visto o Espírito da mãe. "Ela contou-me que lhe tinha pedido que fosse ao meu centro, mas que você está a hesitar, por pensar que tenha que pagar alguma coisa, e que você não tem um vintém sequer."

Sorriu para amenizar o que dissera, e esperou para ver o que eu ia dizer.

Era verdade. Depois que a minha mãe falecera, lembrei-me da promessa que lhe havia feito, mas fiquei com receio que me cobrassem alguma coisa, e, sinceramente, não tinha sequer uns centavos para despender. Fiquei calada e ela assentiu com a cabeça, como que satisfeita por ver que havia acertado. E disse: "Bem, você pode vir, se quiser. Não precisará pagar nada. De qualquer modo, não se cobra nada. Temos uma bandeja para coleta, e, se alguém quiser depositar um xelim para custear os refrescos e o aquecimento interno — tanto melhor. Mas isso não é exigido."

Fui, cerca de um mês mais tarde, quando a minha vida havia assentado um pouco, e tornei-me frequentadora assídua do centro. Quando podia, depositava alguma coisa na bandeja de coleta, pois a Sra. Hosgood costumava oferecer chá e refrescos. Servia uma mesa farta, e, além disso, tinha especialmente que manter o aquecimento da sala. Ela trouxe-me grande conforto naquela época. Era gorducha, alta, de cabelos muitos escuros, casada com o encarregado de uma ambulância. Ambos estavam na meia-idade, e não tinham filhos, porém ela possuía um jeito muito maternal, e tinha muita mediunidade.

A minha mãe mantinha-se em contacto comigo manifestando-se com bastante frequência, embora não precisasse realmente da ajuda da Sra. Hosgood para comunicar comigo. Ela apresenta-se com bastante frequência, e acho consolador vê-la tão radiosamente feliz, na sua nova vida. Busquei relacionar-me com o grupo — e de modo especial quando o meu marido faleceu após a sua longa e penosa enfermidade, no mês de Agosto daquele mesmo ano. Com o passar do tempo, cheguei a conhecer uma senhora do grupo — a Sra. Pendleton — pertencente à Igreja Espiritualista de Balham. Trabalhava e ainda trabalha muito na Igreja. Era secretária e tocava também órgão durante os cultos.

Ela tocava muito bem e sabia lidar com o velho órgão de então, mas chegou o dia em que, após eu estar a frequentar o grupo havia cerca de quatro anos, a igreja adquiriu um novo órgão elétrico. Não conseguiram encontrar alguém que se dispusesse a enfrentar o novo instrumento, e a Sra. Pendleton indagou no grupo se conhecíamos alguém que pudesse e desejasse tocá-lo para acompanhar alguns dos serviços de culto da igreja.

Afirmei que tocara piano no passado, mas órgão, jamais. Ela disse que a igreja ficaria muito grata se eu experimentasse tocar para eles, de modo que acedi, para ver o que saía. Isto foi em Fevereiro de 1965, e por essa

época eu estava a receber música da parte de Liszt. Tocar órgão tornou-se um martírio. Embora eu escolhesse os hinos mais simples, cometia os mais pavorosos erros, enquanto a congregação cantava; e eu sentia vontade que o chão se abrisse por debaixo e me tragasse, quando algumas notas dissonantes me faziam estremecer, assim como certamente aos demais.

Por fim prendemos alguns registos para tornar o instrumento menos complicado, e eu continuava a tocar com os dentes cerrados, esperando pelo melhor e ignorando completamente os pedais. Eu tocava o instrumento de modo tão horroroso que costumava ir à igreja, quando tinha algum tempo disponível, a fim de praticar, esforçando-me assim por melhorar a minha execução. Isso não pareceu adiantar muito. Na verdade, com o tempo, comecei a ficar tão embaraçada com a falta de habilitação que tinha, que achei que devia procurar alguma outra pessoa que tocasse.

Não se tratava apenas da tortura por que eu passava durante os cultos, em que fazia papel de tola, mas havia igualmente muitas outras atividades implícitas. Eu tinha de escolher os hinos, selecionar os versos que se adaptassem às respetivas melodias, relacioná-los para o dirigente, e colocar os seus números no quadro, a tempo, para os cultos. Como eu procurava selecionar as melodias mais fáceis, parecia que cantávamos sempre os mesmos hinos, o que era maçante para todos nós.

Havia vários cultos por semana, e eu via que aquilo me estava a tomar um tempo enorme, tempo do qual eu simplesmente não podia dispor, além de ser um trabalho enervante. Ademais, o trabalho que estava a fazer com Liszt estava sempre a aumentar, tendo eu ainda o meu emprego, as crianças e a casa para cuidar. Perguntei se podiam arranjar uma outra pessoa para tocar, e, quando esta apareceu, senti-me desobrigada daquela tarefa. Mas, para surpresa minha, Liszt não gostou quando eu lhe disse que ia deixar de tocar órgão. Pensei que fosse ficar contente, pois assim eu teria mais tempo para trabalhar com ele. “Por favor”, disse ele, “por favor, continue. Asseguro-lhe que é extremamente importante.”

Para ser franca, fiquei bastante intrigada com a insistência. Não via em quê, tocar órgão tão mal, numa igreja insignificante, iria ser útil para a sua música. Mas ele mostrava-se tão irredutível que achei que certamente devia ter lá as suas razões, e, relutante, continuei com aquele trabalho. Liszt sabia perfeitamente bem o que estava a fazer. Não fora a sua preocupação em fazer com que eu continuasse tocando na igreja, eu talvez ainda estivesse a tocar a sua música em minha casa, para meu exclusivo deleite,

sem que outras pessoas jamais tivessem tido oportunidade de ouvir as peças musicais que ele e outros compositores me têm vindo a transmitir.

Embora eu não o soubesse, o novo órgão fazia parte do plano que teve início com a insistência da minha mãe em que eu conhecesse a Sra. Hosgood. E comecei a perceber isso numa tarde de sábado, quando fui à Igreja para ensaiar para o culto da manhã seguinte. Escolhi uma ocasião em que uma tal de Srta. Gladys Senith estava a dar entrevistas mediúnicas numa das salas da Igreja. A sua tarde estava a transcorrer calma, porquanto não muito distante, em Tooting, um famoso médium curador, chamado Harry Edwards, estava a realizar uma reunião no "Co-op Hall."

Quase toda gente tinha ido vê-lo. Que eu me lembre, apenas uma pessoa, havia comparecido para uma entrevista com a Srta. Smith, de sorte que ela estava só, sem nada mais que fazer do que esperar que alguém ainda aparecesse. Para matar o tempo, ela entrou na Igreja, onde eu estava a tentar tocar uma ou duas peças de Liszt no órgão, para ver como soavam.

Quando ela entrou, hesitei em continuar, porém ela imediatamente disse: "Por favor, continue." Assim, terminei de tocar a peça.

"Gostei disso," disse ela. "É muito lindo. Quem a compôs?"

Eu não sabia bem o que dizer, já que ignorava se ela seria compreensiva, de modo que pensei por um momento e declarei, um tanto timidamente, que tinha sido "como que inspirada por um Espírito."

Era uma mulherzinha viva e ligeira como um pássaro. Lançou-me um olhar penetrante.

"Você não sabe quem a inspirou?" indagou. "Provém de alguma, determinada pessoa?"

O interesse que manifestou me pareceu-me genuíno, e, sendo ela igualmente Espiritualista, respondi, embora ainda com cautela, que acreditava que sim.

"Quem?" perguntou.

"Bem, creio que deve ser Liszt," respondi, um tanto relutante. Ela imediatamente começou a fazer-me um mundo de perguntas. Há quanto tempo a música vinha a ser-me transmitida? Quantas havia obtido? Eram apenas de Liszt? Vinham por escrita automática? Respondi-lhe com cautela, uma vez que o hábito da discrição com estranhos se encontrava tão arraigado em mim, que eu estava a achar difícil aceder a contar-lhe qualquer coisa que fosse.

A seguir, ela disse-me animadamente: “Olhe, conheço algumas pessoas em Wimbledon que pertencem à “Church’s Fellowship for Psychical and Spiritual Studies.”

São Espiritualistas há oito anos e se interessariam muito pelo que você está a fazendo. Gostaria de os conhecer?” E acrescentou, como uma espécie de suborno que, ao que sabia, “eles têm um piano de cauda maravilhoso onde você poderia executar as suas peças.”

O piano que eu tinha em casa era reformado. E minha inabilidade para tocar órgão não tornava nada agradável ter que tocar esse instrumento. A ideia de ouvir a música dos grandes compositores num piano de cauda era irresistível. Declarei que iria.

Cerca de uma semana depois, ela levou-me a conhecer Hilary Wontner e a esposa Judith. Hilary Wontner é um excelente ator, que faz muitos programas de televisão e filmes. O pai dele foi Arthur Wontner, o famoso intérprete Shakespeariano. Conhecê-los foi como abrir-se para mim um mundo inteiramente novo. Lá estava o lindo piano de cauda — um Broadwood com um som maravilhoso — conforme me haviam dito, e pessoas realmente bondosas e interessadas, que começaram a apresentar-me a todos aqueles que presumiam poder ajudar-me.

Havia outros amigos que tentavam auxiliar-me também, naquela época. Betty Francis, uma senhora que dirige um centro de curas e de estudos, em Action, juntamente com o marido, Karl Francis, era um deles. Betty já era minha amiga há muito tempo, e creio que ela foi a primeira pessoa para quem eu toquei a música. Naquela ocasião, ela residia mais próximo de Balham e víamo-nos com mais frequência. Eu sabia que podia confiar na sua discrição, e que não me ridicularizaria.

Ela não é musicista, mas disse que achava a música linda, tendo também feito todo o possível para me auxiliar e para interessar algumas pessoas no que eu estava a fazer. Mas, mesmo com a Betty, a princípio me mantive-me reservada. Também lhe disse a ela que era “como que inspirada pelos Espíritos.” Porém a minha cautela era desnecessária com alguém como ela, que parecia ter extraordinários lampejos de intuição. A reação que mostrou foi exatamente a mesma de Gladys Smith. “Você sabe quem a inspira?” indagou.

“Creio que sim,” respondi, esperando não precisar contar. Eu sabia que o nome de Liszt era muito famoso, e temia que as pessoas, mesmo Espiritualistas, pudessem pensar que eu estava a fazer papel de tola ao

pensar que alguém tão importante como Liszt pudesse estar a comunicar comigo.

Ela olhou-me fixamente, e disse: "É Franz Liszt?"

Fiquei estupefata ao ouvi-la dizer exatamente o nome do compositor, tão prontamente, que murmurei fracamente: "É, sim..." Embora eu não tivesse intenção alguma de confessar a quem quer que fosse que era Liszt.

Mas já deixara escapar o segredo, e, pouco a pouco, outras pessoas ligadas ao movimento Espiritualista ficaram a saber o que estava a passar-se comigo. Eu era até mesmo convidada a dar pequenos concertos na Igreja local a que pertencia, sendo que alguns dos membros da congregação, que tinham conhecimento de música, concordavam em que o que eu tocava certamente tinha o estilo de Liszt. Achei isso animador, porque, embora pessoalmente não tivesse a menor dúvida, era reconfortante receber o apoio de pessoas dotadas de um conhecimento maior de música do que o meu.

Naquela mesma época, eu também andava por aqui e por ali, a participar em sessões com médiuns, vez ou outra. Ainda me encontrava na fase de investigações sobre Espiritualismo, esperando encontrar através dele algum esclarecimento sobre o que estava a acontecer comigo. Naquela época, Liszt ainda não explicara a razão por que eu tinha sido escolhida para aquele trabalho, sendo que o mundo devia estar cheio de gente muito mais credenciada do que eu.

Certo dia, participei de uma sessão com um médium de grande renome, chamado Harold Sharp. Ele entra em transe e recebe um guia de nome Irmão Pedro, que fala por seu intermédio. São muito belos os ensinamentos de Irmão Pedro, que em vida foi realmente um monge, e que, quando se manifestou na minha sessão, o primeiro nome que mencionou foi o de Beethoven.

"Beethoven está a tentar trabalhar por seu intermédio," disse ele. E prosseguiu explicando que Liszt estava a dirigir um grupo de musicistas, que viriam todos transmitir-me música. Por essa altura, eu estava a começar a ter consciência de que existiam planos para todo um grupo. Vira outros compositores e recebera outras músicas além das de Liszt. Beethoven havia sido um dos que se comunicara por meu intermédio, mas não fiz menção dele absolutamente a ninguém.

Ao que sabiam as pessoas, dentro ou fora do movimento Espiritualista de então, eu estava a trabalhar apenas com Liszt. Quase de seguida, fui a uma outra sessão com um excelente médium chamado Bernard Rodin, que

se encontra no momento no Canadá. Também ele declarou que Beethoven estava a trabalhar comigo, e deu o nome de diversos outros compositores, que até então ainda não tinham entrado em contacto comigo. Posteriormente todos o fizeram.

E, por fim, conheci Mary Rogers, esposa de George Rogers, membro do Parlamento. Ela é uma médium famosa, especialmente magnífica em curas, sendo também uma mulher encantadora e de grande distinção. Goza, realmente, de muita, muita mediunidade. Conhecemo-nos na casa de uma amiga comum, onde eu tinha ido tomar chá, e onde ela imediatamente começou a falar-me acerca dos compositores.

"Vejo Rachmaninov perto de si," afirmou, muito entusiasmada.

"Talvez sim," respondi, embora duvidando. Eu própria não o havia visto naquele dia, e foi só muito tempo depois que ele veio se "inscrever." Em verdade ela tinha-o visto muitos meses antes de mim. Ela estava certa, e disse-me muitas outras coisas, que foram todas confirmadas.

As comunicações desses diversos médiuns e clarividentes vinham ao menos assegurar-me de que o que eu achava estar a acontecer comigo era visível às outras pessoas. Mas em nada ajudava a revelar a finalidade desse fluxo interminável de música que me chegava do outro mundo. Certamente que o objetivo não se centrava exclusivamente em me deleitar, a mim e ao pequeno número de pessoas ligadas ao movimento Espiritualista, diante das quais eu tinha confiança bastante para tocar. Liszt estava a começar a insistir em que eu apresentasse a música a um auditório maior — mas como?

Eu não sabia tocar piano suficientemente bem para dar concertos importantes. Não conhecia ninguém influente ou famoso. Não tinha acesso a ninguém que pertencesse ao mundo jornalístico, à televisão nem ao rádio. Comunicava-me com o Plano Astral e com outros planos "mais elevados," mas não fazia ideia de como comunicar-me com o público. O meu modesto trabalho junto dos Espiritualistas era o de pregar aos correligionários.

Mas a inesperada trilha que surgiu com o falecimento da minha mãe, finalmente conduziu à solução. O grande desejo dela de comunicar comigo, após a morte, levou-a a pedir-me que procurasse a Sra. Hosgood e que frequentasse o grupo que se reunia na sua casa. Isto colocou-me em contacto com a Sra. Pendleton, que me persuadiu a tocar nos cultos da Igreja. Depois o pedido de Liszt de que eu continuasse a tentar tocar órgão, conduziu-me, por intermédio de Gladys Smith, aos Wontners.

E foi eventualmente, por intermédio deles e das suas relações com o mundo mais sofisticado, que avancei mais um passo. Chegou o dia em me apresentaram a Sir George Trevelyan, *(NT: Baronette, título da nobreza, na Inglaterra)* homem brilhante, Master of Arts, *(NT: Graduado em Artes)* e membro da Churches Fellowship. Ele ficou impressionado por perceber que o que estava a acontecer comigo era algo novo. Eu não entrava em transe — a minha música era-me transmitida encontrando-me eu no estado de plena consciência. Ele ouviu-me tocar, escutando a música com agrado. Como ele próprio disse, não era musicista, mas perguntou-me se poderia levar algumas das partituras que eu escrevera para as mostrar a Mary Firth, uma colega sua que dirige os cursos musicais de aperfeiçoamento na Faculdade de Attingham Park, da qual Sir George é deão.

Por ocasião desse primeiro encontro com Sir George Trevelyan, enquanto ele calmamente me fazia perguntas acerca de tudo, comecei a divisar o Espirito de um homem, de pé ao nosso lado. Disse-me que era Sir Donald Tovey, e descrevi o Espírito para Sir George, dizendo-lhe que acreditava ser mesmo Tovey. Devo acrescentar que, por essa ocasião, para mim o nome de Tovey estava vagamente associado à música mas nada mais.

Tinha a impressão de que ele era um editor de músicas, até o momento em que o conheci melhor — e, é claro, naquela época eu não sabia como ele era. Sir George confessou que ele próprio não sabia que aparência Tovey tinha, pois jamais o havia visto. Posteriormente fez averiguações com Mary Firth (a quem eu então não conhecia), e com outras pessoas, e a descrição que lhe fizeram de Tovey coincidia bastante com a minha.

Ora, há pessoas que levianamente tentam explicar todas as comunicações como consequentes de algum tipo de telepatia. Neste caso, porém, isto parece estar claramente fora de cogitação, como sucede frequentemente com os Espíritos que vejo. Sir George não tinha a mínima ideia da aparência de Tovey. Portanto eu não poderia estar inconscientemente a obter da sua mente o retrato dele. Entretanto, levando algumas das partituras, Sir George mostrou-as à Sra. Firth. A 16 de Julho de 1966, ele escreveu-me a dar-me conta da primeira reação que ela tivera com respeito à música. Disse:

"A Sra. Firth não tem a menor dúvida quanto à inspiração."

Ela demonstrou tão grande interesse pelo trabalho que eu estava a fazer, que comecei a enviar-lhe, com regularidade, cópias da música que

estava a receber, juntamente com diversas informações que, vez por outra, me eram transmitidas por alguns dos compositores.

Sir Donald Tovey começou a participar com destaque cada vez maior nas comunicações, embora jamais ditasse música. Soube por Sir George que Mary havia sido aluna de Sir Donald. Posteriormente, o seu esposo, Dr. Firth, O.B.E.7 tornou-se muito interessado nas mensagens, visto também ter conhecido Sir Donald, O.B.E.*

Mas a reação da Sra. Firth à música era geralmente muito estimulante para mim. Uma certa sonata de Beethoven era, disse ela (conforme mencionou Sir George em carta a mim redigida) "tremendamente Beethoven na sua fase intermediária de composição."

**(NT: "Officer of the order of the British Empire." Oficial da ordem do Império Britânico.)*

Eu não sabia o que significava fase intermediária — embora atualmente eu tenha conhecimento de que se costuma dividir a vida de Beethoven em várias fases de composição. Contudo, "tremendamente Beethoven" era altamente animador. De outra feita (ainda citando Sir George), ela fez um comentário sobre determinada peça de Chopin, dizendo que era "encantadora e genuinamente Chopin." Acrescentou ele na carta que havia momentos que eles consideravam profundamente patéticos e comovedores. Foi uma época cheia de alegria. Parecia que o valor da música tinha sido definitivamente reconhecido.

Por ela não ser Espiritualista, eu não diria que a Sra. Firth aceite integralmente tudo em que eu própria acredito, mas tenho certeza de que ela crê não haver nenhuma explicação racional para o que está a ocorrer comigo. Numa carta, ela declarou que certas peças musicais apresentavam, sem possibilidade de erro, as características do respetivo compositor. E para isso, ela e o marido, bem como muitos outros, procuravam uma explicação. Sir George e os Firths, assim como igualmente um certo Major MacManaway que também se interessou, discutiram o assunto, e chegaram à conclusão de que, enquanto eu fosse compelida a trabalhar para sustentar os meus filhos, o fenómeno musical não poderia desenvolver-se adequadamente.

Tiveram então a magnífica ideia de instituir um fundo, que possibilitava aos interessados fazer contribuições. A ideia passava por compensar o meu salário do Serviço de Merenda Escolar com uma importância equivalente, para que eu pudesse dedicar mais tempo à música.

Aceitei agradecida, achando que os compositores ficariam contentes se eu aceitasse o oferecimento.

O fundo foi instituído provisoriamente por dois a quatro anos, e então o Dr. Firth fez um comunicado através de uma carta que publicou no "Psychic News," dizendo que ele e a esposa não estavam convencidos de que a música provinha dos compositores mencionados, mas que não encontravam nenhuma explicação racional para o facto, e que portanto fora criado o Trust — conhecido por Scott Trust — para possibilitar uma investigação completa.

Confesso que fiquei chocada quando li no *"Psychic News"* a notícia de que não estavam convencidos, pois eu tinha a impressão de que estavam. E muito. Contudo reconheci que, quando estão em jogo reputações musicais — como a de Mary, preeminente e de longa data — eles tinham que ser cautelosos com os pronunciamentos públicos que faziam no que se referia a crenças e conclusões. Tudo parece andar ainda meio no ar, e não me sinto lá muito satisfeita com a sensação de estar, como ficou resolvido, sob observação. Porém o Trust possibilitou-me dedicar-me muito mais ao meu trabalho, pelo que serei sempre grata.

Todavia, com o decorrer dos meses, fui sentindo um sentido de compromisso que me deixava cada vez mais inquieta. Apesar disso, resolvi cumprir o período o de dois anos de trabalho em associação com o Trust. Esperava que, com isso, o Dr. Firth conseguisse os dados que ele julgava necessários, e que, tanto ele como o seu co-depositário Sir George, se certificassem de que o Fundo valera a pena.

Por quatro anos, antes de o Fundo ter sido criado, eu trabalhara conscienciosamente com os compositores, considerando aquele trabalho como um dever sagrado, jamais imaginando que ele pudesse um dia trazer compensações financeiras. E, de 1966 em diante, depois que entrara em contacto com a Sra. Firth, através de Sir George, passara a enviar-lhe constantemente música e mensagens em quantidade, isto durante dois anos, antes da criação do Trust — enviara-as simplesmente como um amigo faz a outro, visto a Sra. Firth mostrar-se tão interessada.

Ora, recebendo uma remuneração (de qualquer valor que fosse) creio que era inevitável que eu sentisse que os doadores haveriam de esperar ou exigir determinados resultados, ainda que o fizessem inconscientemente. Eu não precisava mais trabalhar fora, nem esfalfar-me nas tarefas domésticas em minha casa, que era tão grande e se encontrava em estado

tão precário. Mas não mais me senti livre desde que passei a trabalhar ligada ao Trust, e o meu desassossego permanente com aquele compromisso levou-me por fim a renunciar, tivesse eu ou não outros recursos.

Mandei a notificação da minha renúncia em Março de 1970, para dar tempo suficiente para a liquidação do Trust em Maio — e até aquela época ainda não haviam decidido se eu realmente tinha direitos autorais pela música. Não havia nada definido quanto à minha futura posição financeira. Todavia, isto de modo algum diminui o meu perene reconhecimento pelo auxílio recebido, e a minha sincera gratidão a todos os que contribuíram para o Fundo.

Durante todo esse período — que teve início em Janeiro de 1967 — Liszt, Chopin e Beethoven estavam a pressionar-me no sentido de difundir a música a um maior público. Sir George e outros queriam que eu resistisse. Eu estava a lutar com ideias opostas, mas parecia-me óbvio que os compositores é que deviam decidir o que tinha de ser feito com a música que estavam a transmitir. Na verdade Beethoven tornou bem claro que, se não se procurasse difundi-las, transmitir-me a sua música seria considerado por ele um desperdício de trabalho.

Lá pelo fim de 1966, começaram a surgir oportunidades, que os compositores quiseram que eu aceitasse. Uma foi a de me encontrar com um correspondente de um dos mais importantes jornais diários, e outra a de conhecer Mónica Sims da B.B.C. — ambas através da Sra. Wontner. Ambos estavam a insistir em me serem apresentados para fazerem uma entrevista.

A Sra. Wontner achou que eu devia escrever a Sir George para lhe dar conta dessas duas maravilhosas oportunidades. Para minha surpresa, percebi que tanto ele como a Sra. Firth ficaram alarmados com a perspetiva de eu me encontrar com essas duas pessoas. Sem dúvida receavam que eu me expusesse a comentários hostis — que eu estava pronta a enfrentar, na consideração dos compositores. Também podia ser que eles pensassem que eu poderia ser explorada por prováveis especuladores. Parece que o susto deles foi contagioso, pois a Sra. Wontner adiou as apresentações.

Porém Mónica Sims, que no momento estava no programa da B.B.C., "Hora da Mulher," estava para ser transferida para a "Hora das Crianças," no outono, e pediu-me que aparecesse antes que ela perdesse a oportunidade de apresentar algo sobre música na "Hora da Mulher." Ficou

tudo acertado. Mas não me encontrei com o correspondente antes de Junho de 1968, quando Sir George e a Sra. Firth combinaram estar presentes. Mónica realmente fez uma ótima apresentação da música, que foi difundida a 17 de Outubro, sendo repetida em Dezembro.

Quebrou-se o gelo pela primeira vez, e a reação manifestada através do correio foi deveras agradável. Chegaram cartas de muitas pessoas. Umas de musicistas, outras de gente interessada em assuntos psíquicos. Procurei responder a todas. Não levou muito para que eu visse que a maioria das pessoas se esquece de incluir um envelope selado para a resposta — e é surpreendente a rapidez com que os centavos se avolumam para formar uma enorme quantia.

Tempo viria em que eu teria de deixar de responder às cartas que não traziam o selo para a resposta, a menos que encerrassem algum apelo patético — e viria igualmente um momento, muito depois, em que as cartas chegariam às centenas, de todas as partes do mundo. Então tornou-se totalmente impossível responder a todas. Tal avalanche de correspondência consistia quase sempre de pedidos de informações variadas. Quisera poder responder a cada uma, dando resposta a todas as perguntas, mas creio que algumas das indagações mais repetidas estejam a ser respondidas neste livro.

No fim do ano seguinte, essa primeira difusão da B.B.C. apresentou resultados que estimularam o lançamento de um programa de TV, tendo a música por tema. Começou com a Igreja dos Jovens Espiritualistas de Sutton, que me pediu que desse um pequeno concerto para eles. Sabiam quão deprimida eu estava com os reveses e as deceções que tivera, e por isso me pediram que desse um recital e fizesse uma palestra, contando como foi que a música surgira. Convidaram a imprensa local para a reunião, que se realizou na sua sede, e tivemos a sorte de contar com a comparência de Catherine Sansom, que então pertencia ao “Sutton Herald.”

Ela publicou no seu jornal um excelente artigo, muito bem escrito, chamando a atenção de Peter Dorling, da B.B.C., para a música. Depois disto foi que as coisas começaram a acontecer realmente. Antes que eu desse fé, a B.B.C. estava a preparar um programa sobre a música, e depois disso muitos outros jornalistas vieram solicitar entrevistas. Veio um contrato para eu gravar na Philips, e Liszt estava encantado, porque finalmente ele e os outros estavam a começar a manifestar-se no mundo. Falava-se sobre a sua música, especulava-se como estava a surgir, faziam-

se indagações e meditava-se. O plano dos compositores estava a começar a surtir efeito.

Capítulo Quatro
LISZT

Tendo explicado a extraordinária cadeia de acontecimentos que fez com que a música dos compositores se tomasse conhecida no mundo, gostaria de falar sobre Liszt, que foi quem encabeçou todo o movimento. Pode parecer estranho, mas posso dizer com toda a sinceridade que sinto em Liszt um grande amigo. Conversamos um com o outro sobre todos os assuntos imagináveis. Coisas sérias — como a finalidade da vida, e metafísica. Ele não usa o nome de metafísica, mas este é o termo que poderia dar uma ideia de grande parte das conversas que temos.

Não falamos muito sobre o dia-a-dia, porque ele diz que me cabe a mim a responsabilidade de viver a minha vida como eu achar melhor. Além disso, nunca pensaria em maçá-lo com perguntas sobre coisas triviais, a menos que implicassem alguma decisão de momento que eu tivesse que tomar e que pudesse afetar a vida de outra pessoa. Só assim eu lhe pediria conselho, ou lhe perguntaria se alguma vez havia passado por situação idêntica.

Sempre que ele me dá algum conselho, fá-lo de um modo muito delicado. Nunca é autocrático. Diz: “Isto é apenas a minha opinião” e sempre deixa que eu tome a decisão final. Nem pensar que ele procurasse decidir alguma coisa por mim, ou dizer-me o que pensar. Eu jamais permitiria que alguém fizesse isso! Pedia-lhe ajuda quando as crianças ficavam doentes e não tinha possibilidade de arranjar imediatamente um médico na Terra, e ele procurava trazer-me auxílio de lá; conseguindo um médico “espiritual,” que me dissesse o que fazer ou transmitisse força curadora por meu intermédio.

Há certos inconvenientes no trabalho que faço com os compositores do outro lado, que não se aplicariam ao mesmo tipo de relação com pessoas que ainda se encontram encarnados aqui na Terra. Por exemplo, de nada adianta não falar alto sobre Liszt ou os outros compositores, pensando que os nossos comentários lhes passem despercebidos. As amabilidades fingidas que usamos com as pessoas são inúteis para com os

desencarnados. Eles estão sempre prontos a perceber e a ler os nossos pensamentos, como se estivessem a ligar um programa de rádio. Portanto é inteiramente impossível esconder dos compositores uma opinião sobre qualquer questão. Quando se encontram presentes, não se podem esconder deles os pensamentos!

Por vezes dou comigo tolamente a abaixar a voz, quando estou a fazer alguma pequena crítica a qualquer um deles — por não ser com todos que é fácil trabalhar como com Liszt. É pura perda de tempo cochichar, pois eles sabem perfeitamente o que vou dizer, antes mesmo que o diga. Há um único meio — "misturar" o que se pensa; às vezes faço um esforço consciente para "baralhar" as minhas ideias, de modo a poder guardar algum segredinho!

A leitura do pensamento pode tornar-se uma espada de dois gumes. Lembro-me de um dia em que Liszt estava a procurar ajudar-me a estudar uma música, e ficou a fazer-me repetir uma certa frase muitas e muitas vezes. Eu já havia repetido umas vinte vezes, e estava a ficar cansada. E então ele disse: "Vamos! Outra vez!" Martelando com petulância as notas, pensei comigo própria: "Arre! Como ele é coca-bichinhos!"

Imediatamente ele captou o meu pensamento e, antes que eu pudesse pedir desculpas, desapareceu. Não retornou durante umas três semanas, ao cabo das quais eu já estava a ficar bastante preocupada. Sentia-me culpada, apesar de não haver motivo, pois eu não tivera intenção de ser descortês. De qualquer modo, "coca-bichinhos" até é quase um termo carinhoso. Dificilmente é um insulto.

Quando reapareceu novamente, veio ostentando dignidade, reservado, e começamos a trabalhar numa atmosfera de frieza. Assim prosseguimos durante alguns minutos, e novamente ele se pôs a fazer-me repetir algo várias vezes, quando subitamente parou e disse com certa ironia: "Acho que estou a ser "coca-bichinhos." Fiquei contente por ele ter puxado o assunto. Pelo menos deu-me oportunidade de lhe explicar que não tivera intenção de ser descortês com ele. Penso que usei um termo Inglês que ele não conhecia. O Inglês de Liszt é muito bom, embora apresente falhas. Não é sempre que ele parece entender as nossas expressões idiomáticas e as palavras mais modernas. Acho que ele provavelmente nunca ouvira a expressão "coca-bichinhos," e pensou que significava algo muito indelicado.

Indubitavelmente Liszt é o mais assíduo dos meus "visitantes." Acho que comunicar é para ele mais fácil do que para os demais, e, por isso, pode despender mais tempo comigo que a maioria dos outros compositores. Atualmente ele raramente aparece de batina, como na primeira vez em que veio ver-me, quando eu tinha sete anos de idade. Usa roupas comuns — por vezes muito modernas, e nada ao estilo da época vitoriana. Não pareceriam impróprias, nem mesmo em Chelsea. Frequentemente vem com um lenço de pescoço, da sua época — porém bem à moda de hoje. O mesmo se dá com o seu cabelo, que é sempre mais longo, como se usava no seu tempo. A moda acompanhou-o nisso também.

Tenho toda a certeza de que ele me apareceu como o Abade Liszt, naquela primeira vez, por saber que, se tivesse vindo como um belo jovem, eu nunca teria sabido quem ele era. A batina de sacerdote era para o identificar quando mais idoso. Como de facto aconteceu. E ele só usou batina quando estava na casa dos cinquenta e depois se ordenou.

Normalmente as pessoas passam a parecer mais jovens quando deixam este mundo, porque, na outra vida, não há doenças nem envelhecimento. A idade não passa realmente de um tipo de decadência física, de modo que, após a morte, o efeito dos anos na Terra simplesmente desaparece. Liszt diz que, geralmente, as pessoas não se tornam instantaneamente jovens, embora quando minha mãe faleceu e eu a visse quase imediatamente depois, ela já me parecesse estar muito mais moça. Ela estava com 81 anos quando morreu, e, quando vi o seu espírito momentos antes do seu corpo deixar de viver, ela tinha a aparência de 40. No caso dela, foi instantâneo, mas a minha mãe tinha conhecimento da vida espiritual. Ela acreditava na vida depois da morte e talvez tivesse alguma ideia do que a esperava, e por isso adaptou-se mais rapidamente.

Se as pessoas tiverem ideias algo fixas, Liszt diz que elas permanecem no estado em que estavam na Terra durante algum tempo, e que é necessário algum ajuste e reflexão antes que possam reverter para os seus eus mais jovens e saudáveis.

Falamos bastante sobre a vida moderna. Liszt tem um interesse muito aguçado por tudo o que se passa no mundo hoje em dia, e disse frequentemente que gostaria que as facilidades que temos agora tivessem existido no seu tempo. A televisão, a rádio, os gravadores, os radiogramas estéreo e coisas do género teriam sido uma bênção para ele e para os outros compositores, e ele está fascinado com a forma como estas invenções

revolucionaram as comunicações. Creio que esta é uma das razões pelas quais ele se deixou envolver tanto nos vários programas de televisão e transmissões de rádio que me pediram para fazer desde que a música dos compositores se tornou conhecida.

Infelizmente, Liszt e os outros nem sempre conseguem ver a nossa televisão, pois isso requer uma sintonização com as nossas dimensões. Da mesma forma que a minha densidade de visão deles varia, também aparentemente varia a visão deles de nós. Nem sempre conseguem ver coisas materiais, embora estejam conscientes delas. Senti-las, talvez seja uma melhor forma de o descrever. Eles precisam de um tipo especial de sintonização para se movimentarem no nosso mundo e vê-lo, tal como nós precisamos de um tipo especial de sintonização para chegar até eles.

Todos os seus poderes parecem variar em diferentes momentos. Por exemplo, há alturas em que Liszt me está a ditar e eu fico incerta sobre o que ele quer dizer e pergunto-lhe: "Escrevi isto corretamente?"

Ele poderá então dizer: "Bem, o que é que escreveu exatamente?", e eu percebo que ele não consegue ver o papel ou as notas que lá coloquei. No entanto, noutras ocasiões, ele dirá subitamente: "Pare. Colocou aí um sustenido e deveria ser um bemol." Talvez ele consiga, por vezes, ver coisas materiais. Ou pode ser que ele capte a nota mal escrita através dos meus pensamentos. Este tipo de variação acontece-me também a mim. Por vezes, a minha clarividência desaparece durante horas e dias a fio, e cheguei a perguntar-me se algum dia voltará.

Noutras alturas, a comunicação com o outro lado é tão fácil que é como falar com um amigo sentado do outro lado da sala. Vivo na esperança de um dia ser capaz de compreender exatamente o que impede a comunicação de funcionar claramente e de vir a conhecer os fatores que a provocam, para que possamos aprender a ligá-la e desligá-la quase como uma luz elétrica. Talvez nunca venha a ser tão simples como isso. De momento, o contacto depende inteiramente de esperar que alguém apareça e nunca tenho a certeza se algo vai acontecer ou não.

Tenho a sensação de que aqueles que estão no outro lado experienciam as mesmas dificuldades. Quando eles "se vão embora" — isto é, quando não vejo um ou outro durante muito tempo e pergunto a um visitante pelo paradeiro de outro, recebo frequentemente uma resposta muito ambígua.

"Oh, ele não pode vir agora, mas voltará em breve", dizem eles. Pergunto-me se talvez eles, também, nem sempre consigam passar do lado deles e quanto dependerá de mim, da atmosfera, do ambiente? Concluí que parece ser muito mais fácil para aqueles que eram personagens extrovertidas quando estavam neste mundo conseguirem comunicar. E Liszt, claro, era provavelmente de longe o mais extrovertido, o que poderia explicar por que razão a comunicação parece ser mais fácil com ele do que com qualquer outra pessoa.

Lembro-me de que em 1969, quando a existência da música estava a começar a tornar-se conhecida fora dos círculos espiritualistas, o *Third Programme* da B.B.C. contactou-me e perguntou se eu estaria disposta a que fizessem um documentário sobre o trabalho. Sinceramente, estava bastante duvidosa. Sabia que poderia encontrar muito ceticismo e não sabia que linha a B.B.C. poderia seguir. Eles poderiam ter-se proposto a fazer com que tudo parecesse ridículo e, possivelmente, teriam tido sucesso. Como se verificou, os meus receios eram infundados. O assunto foi tratado de forma muito justa e com uma cortesia admirável. Na altura da proposta, perguntei a Liszt o que ele pensava e ele não teve qualquer dúvida em aceitar.

"Deves seguir em frente", disse ele, "isto é algo por que todos esperávamos, e será um passo em frente."

O programa foi, até certo ponto, o tipo de teste extenuante, de terceiro grau, que se tornou demasiado familiar. Houve perguntas intermináveis que por vezes pareciam ser as mesmas, e que nem provavam nem desproviam nada, e havia um psicólogo no programa chamado Professor Hansel. Ora, tenho a certeza de que o Professor Hansel é, sem dúvida, um homem brilhante, mas infelizmente ele não parece acreditar de todo em P.E.S. (Perceção Extrassensorial) e recusou-se a admitir as suas possibilidades.

Havia também pessoas que acreditam em P.E.S. no programa, por isso eu não estava totalmente sozinha. E depois pediram-me para tentar algo que me pediram muitas vezes. Poderia eu, conseguiria eu, trabalhar com um dos compositores enquanto a B.B.C. estivesse presente? O meu coração desanimou um pouco com a sugestão. Como expliquei, há dias em que não há qualquer contacto com o outro lado, e eu nunca sei se a comunicação irá, de facto, ocorrer.

"Vou tentar", disse eu, "mas não posso garantir nada. É possível que não aconteça absolutamente nada. Tudo o que posso fazer é uma tentativa."

A B.B.C. estava disposta a concordar com isto e lá fomos todos para Balham, Geoffrey Skelton e Daniel Snowman, que estavam a fazer o programa, juntamente com um engenheiro de gravação de som e todo o seu equipamento, e instalámo-nos todos na sala onde trabalho. Servi chá aos responsáveis e esperei para ver se algo acontecia.

Foi apenas uma questão de minutos até que aparecesse Liszt, fiável como sempre, parecendo muito calmo e composto e dizendo-me, na sua maneira um tanto vitoriana e ligeiramente pedante, que estava disposto a tentar comunicar uma nova peça musical.

"Certifica-te de que me dás algo espetacular", disse-lhe eu, e ele limitou-se a sorrir de uma forma cúmplice.

Até essa altura, Liszt trabalhava deixando-me ouvir a sua música primeiro, quer na minha cabeça, quer guiando as minhas mãos ao piano. Desta vez, ele indicou que queria que eu escrevesse a música à medida que ele me ditava. Eu deveria escrevê-la diretamente numa folha de música, embora estivesse sentada ao piano.

Primeiro que tudo, deu-me a armação de clave.

"São seis sustenidos", disse ele, "e a música será em tempo 5-4 na mão direita e 3-2 na mão esquerda."

Muito difícil. Voltei-me indignada para o ver com um ar bastante satisfeito consigo próprio e disse a Geoffrey Skelton, após explicar quais tinham sido as instruções: "Não acho que isso seja muito justo. Tentar passar-me algo tão complicado como isto enquanto vocês estão aqui." Nunca tinha recebido dele um tipo de música tão complexo anteriormente. No passado, a maior parte da música, embora por vezes difícil de tocar, tinha tempos muito diretos de 3-4 ou 4-4. Nada de muito intrincado.

"Agora tenta", disse Liszt suavemente. "Vamos a isso." E ele parecia tão confiante de que conseguia fazê-lo que me deu confiança. Bem, pensei, cá vai, e começámos. Ele deu-me primeiro quatro compassos da mão esquerda e depois começou a dar-me a mão direita. Parecia tudo muito desconexo. A linha superior parecia divagar por todo o lado, havia acordes de aspeto estranho, e ele parecia estar a lançar acidentes por todo o lado.

Depois de ter escrito cerca de vinte compassos, comecei a ficar preocupada. A minha dificuldade é que não consigo saber como soa a música apenas a olhar para ela e pensei: "Como é que isto pode soar? Parece tudo tão estranho. Não pode fazer sentido."

Por isso, pedi a Liszt que esperasse um momento e disse a Geoffrey Skelton: "Importa-se que eu tente tocar isto?"

Ele não se importou, mas achei demasiado difícil para eu ler à primeira vista. Não conseguia tocar o tempo 5-4 contra o 3-2 e estava a meter-me num emaranhado cada vez pior. Tentei calcular o tempo matematicamente na margem, mas isso também não estava a ajudar muito. E então Geoffrey Skelton perguntou se eu me importava que ele tentasse tocar.

Eu não sabia até então, mas ele é um bom pianista. Olhou para a música durante alguns segundos e depois tocou-a sem grande esforço. Pareceu-me bastante interessante, mas quando ele terminou, houve um silêncio mortal. Eu estava receosa de que ele fosse dizer que não achava grande piada àquilo. Depois, ele voltou-se, muito, muito lentamente e disse: "Sra. Brown, acho que tem algo aqui."

Com isso, o meu coração saltou de alívio! Graças a Deus, pensei, está tudo bem. E instalei-me para receber o resto da peça de Liszt, que estava ali parado com um ar divertido por pensar que eu tinha tido receios sobre a sua nova peça musical. Eu dizia mentalmente a Liszt: "Por que não me dás algo mais espetacular?" Ele deu um sorriso irónico e disse: "Acho que vais descobrir que isto impressionará os cavalheiros da B.B.C. de forma mais favorável do que uma composição com a natureza de uma rapsódia húngara ou uma brilhante peça de concerto."

A peça musical, à qual Liszt chamou "*Grübelei*", foi logo concluída e Geoffrey Skelton levou-a para mostrar a um distinto musicólogo chamado Humphrey Searle, que é um especialista em Liszt. Ele ficou impressionado com a peça, tal como Liszt previra. Liszt fora suficientemente astuto para colocar apenas uma pista musical na peça que ajudava a demonstrar que era uma obra de Liszt.

Humphrey Searle disse que não se assemelhava a nenhuma peça real de Liszt, mas que era algo que poderia perfeitamente ter sido escrito nos últimos quinze anos da sua vida, quando ele estava a fazer algumas experimentações com novas ideias. As anotações, que Liszt geralmente me dá em italiano, estavam aparentemente de acordo com o seu carácter, embora ele tivesse marcado uma em francês — "*avec tendresse*" — o que o Sr. Searle disse ser também característico de Liszt.

A pista musical era um compasso que aparentemente se assemelha muito a uma cadência num *Liebestraum* de Liszt. Os dois compassos não

são exatamente iguais, mas Humphrey Searle salientou que havia uma semelhança de construção. Em *Grübelei*, as notas da mão direita desse compasso estão colocadas uma oitava acima do que no *Liebestraum*, e no *Grübelei* a passagem está escrita em sustenidos e bemóis; mas as notas são as mesmas.

Assim, a experiência terminou bem. Mas eu estava realmente a arriscar o meu pescoço naquele dia. Com testemunhas presentes quando se está a trabalhar com alguém que elas não conseguem ver, não se pode evitar sentirmo-nos um pouco idiotas. E sentimo-nos um idiota ainda maior se estivermos ali sentados sem ninguém com quem trabalhar porque toda a comunicação cessou temporariamente. De qualquer das formas, trabalhar com testemunhas cria uma situação na qual é muito difícil ganhar.

Naturalmente, deixa a pessoa tensa, constrangido e talvez nervosa. Mas para a B.B.C., é evidente que Liszt fez um esforço supremo e realmente superou-se a si próprio. Ele esteve maravilhosamente à altura da ocasião. Algumas pessoas dizem que *Grübelei* é uma das melhores peças que recebi até agora. Foi já executada várias vezes na televisão. Peter Katin, que é um pianista maravilhoso, tanto em técnica como em interpretação, tocou-a tanto na televisão como no meu primeiro LP. Consigo agora tocá-la passavelmente bem após horas de prática sob a tutela de Liszt.

Infelizmente, pediram-me para a gravar para aquele programa original do canal 3 da B.B.C., o que foi um bocado desgastante. Não havia banco de piano no estúdio da B.B.C. que usámos e a cadeira era demasiado baixa para mim. A própria mecânica do piano era muito pesada, eu tinha uma constipação terrível e, no geral, sentia-me muito mal. Estava também muito nervosa. Passei pela peça duas ou três vezes e sabia que simplesmente não soava bem. Mas não conseguia dominar o piano e, de qualquer modo, não tinha conseguido dominar a peça. Sabia que devia tentá-la de novo, mas a minha cabeça andava à roda e tive de deixar a gravação ficar como estava. O pobre Liszt, que deve ter querido que soasse muito melhor, estava lá, tentando "colocar as minhas mãos", mas eu estava tão nervosa e tensa que ele não conseguia chegar até mim.

Disse-lhe o quanto sentia não ter tocado melhor e ele foi muito amável quanto a isso. Disse que não importava e que tínhamos alcançado o propósito principal do trabalho. Ele está encantado por a sua nova música

estar a ser tocada e aceite — mas não apenas para alimentar o seu próprio ego.

A razão para todo este estranho fenómeno que intriga tanta gente é tentar ajudar-nos a saber com certeza que existe outra vida e um propósito por trás de tudo, para que as coisas não sejam tão desesperantes como por vezes parecem. Liszt sente que o primeiro passo é fazer com que as pessoas comecem apenas a pensar numa vida após a morte. A sua teoria é que, enquanto as pessoas se recusarem a acreditar que existe algo que venha depois de termos terminado com este mundo, tudo continuará a parecer sem sentido, o que nos pode desencorajar de colocar os nossos melhores esforços na nossa vida aqui na terra.

Seria, naturalmente, impossível para mim ter quaisquer dúvidas sobre a realidade da vida após a morte. Os chamados "mortos", parecendo muito vivos exceto pelo facto de não se poder tocar-lhes ou abraçá-los, têm feito parte da minha vida desde que me lembro. E não é apenas na minha própria casa que eles aparecem. Alguns deles acompanham-me, especialmente se vou a algum lugar que esteja de alguma forma envolvido com a sua música. É provável que gostem de manter um olho nas coisas.

Há algum tempo, estive na casa de Peter Dorling, um produtor de televisão que conheci quando o primeiro documentário televisivo estava a ser feito sobre a música. Ele e a sua esposa tornaram-se bons amigos meus e o Peter está genuinamente interessado em todos os fenómenos que me acontecem. Penso que talvez ele acredite que existe algo, mas que isso precisa de ser clarificado.

Seja como for, nesse dia em particular, depois do chá, ele disse-me: "Está cá alguém hoje?"

Liszt estava — como habitualmente. E o Peter perguntou-me se eu achava que o conseguia desenhar. Eu não desenhava há anos e, mesmo na escola, não tinha tido muita formação, mas disse que tentaria. Eles arranjaram-me um lápis e papel e pediram-me para ver o que conseguia fazer.

"Provavelmente será horrível", disse eu. "E não se parecerá nada com ele."

Liszt ficou muito divertido com tudo isto. Acomodou-se numa poltrona — ele parece sentar-se nas nossas cadeiras! —, pousou os braços sobre os braços da cadeira, olhou em direção à luz, virou a cabeça para que eu captasse o seu perfil. Ele orgulha-se do seu belo perfil, embora não da

forma como poderá ter sido aqui. Ele diz que a beleza é algo dado por Deus e devemos estar gratos por ela. Não sermos convencidos por causa disso.

Ele revelou ser um modelo muito bom. Ficou ali sentado, muito quieto, enquanto eu trabalhava. Havia uma almofada que chegava quase ao topo das costas da cadeira, e eu estava a notar onde a cabeça dele estava em relação à cadeira e que ficava acima do topo da cadeira enquanto o seu queixo estava quase ao nível do topo da almofada.

Os espíritos não são sólidos da forma que nós somos, embora em algumas ocasiões sejam tão claros que eu quase poderia confundi-los com pessoas daqui, mas isso é bastante raro. Penso que poderá ter algo a ver com a concentração da visão, mas enquanto eu desenhava Liszt naquela cadeira, ele estava a ocultar com sucesso tudo o que estava atrás dele.

O esboço não era muito bom, mas era reconhecível. Por algum golpe de sorte, tinha captado a sua expressão. Ele parecia bastante satisfeito e feliz, com um olhar distante. Depois, Peter Dorling sentou-se na mesma cadeira e ocorreu-me que ele deveria ser mais alto do que Liszt, porque a sua cabeça ficava mais acima das costas da cadeira.

Não resisti a pedir-lhe para se levantar e Liszt, sabendo perfeitamente o que me ia na mente, veio e pôs-se ao lado dele. Então pude ver que Peter Dorling era definitivamente mais alto do que Liszt.

Há alturas em que Liszt tem sentido de humor. Por exemplo, por vezes começa a contar-me uma história cómica, incentivado pelo seu contemporâneo Berlioz, até que ambos se riem tanto que eu nunca chego a ouvir o fim da história. Houve uma sobre Berlioz e um par de botas de montar que se extraviaram quando ele estava alojado no apartamento de Liszt em Paris, um desaparecimento que parecia estar ligado a uma senhora chamada Camille.

A piada, no fim, era demasiado boa para ser partilhada, e nunca cheguei a resolver o mistério das botas nem a descobrir a ligação com Camille. Eles desenharam-me uma imagem mental dela e era uma senhora ligeiramente rechonchuda e de aspeto lânguido, com pálpebras pesadas e uma grande quantidade de cabelo loiro e espesso que usava puxado para trás sobre a orelha direita. Tinha uma boca carnuda e uma voz e riso bastante agudos. Liszt disse que ela tinha uma natureza muito doce.

Houve também uma ocasião em que ele conseguiu assustar Barry Krost, o jovem que agora trata de todas as minhas marcações para entrevistas, recitais, programas de televisão, etc., e que lida com as pessoas

que pedem permissão para gravar ou publicar a música. Ele e um cavalheiro chamado Jack Boyce, que na altura trabalhava para a Philips Records, tinham-se reunido para falar sobre a gravação "*Rosemary Brown's Music*", que saiu em maio de 1970.

Tinham tomado todas as decisões sobre o que deveria ser feito e estavam prestes a dar o dia por terminado quando a cadeira giratória na sala subitamente começou a girar, a girar e a girar. Não havia ninguém que eles pudessem ver em qualquer lugar perto dela, mas aparentemente Liszt, que tinha estado a observar a reunião, estava a mostrar aprovação. Creio que o Barry e o Jack ficaram momentaneamente petrificados!

Voei para a Irlanda em maio de 1970 para aparecer num programa de televisão noturno em Dublin, e estava bastante nervosa com isso, pois sabia que provavelmente teria de passar pela inquisição habitual. Liszt veio também. E quando eu procurava ansiosamente o meu cartão de embarque, que parecia ter extraviado, ele disse, de forma bastante resignada: "Puseste-o no bolso." E, com certeza, tinha.

Provavelmente estou a fazê-lo parecer uma pessoa um tanto frívola, o que ele não é de todo. Ele tem estados de profunda reflexão, em que se torna muito sério. É emocional e fica profundamente sensibilizado se as pessoas são amáveis e apreciam a sua música. Na verdade, vi-o em lágrimas mais do que uma vez por estar tão comovido com algo. Por exemplo, a primeira vez que ele percebeu que eu o tinha aceitado, acreditando realmente que ele era Liszt e concordando em trabalhar com ele, e apreciando o facto de sermos capazes de comunicar um com o outro, ficou tão sobrecarregado que lágrimas de alegria lhe correram pela cara.

Creio que ele andava há anos a lutar para me fazer chegar a música. Durante toda a minha vida, ele trabalhou no sentido de causar algum tipo de impressão, talvez sem grande sucesso. E mesmo depois de ter estabelecido contacto comigo, permanecia a questão de saber se as outras pessoas aceitariam a música que ele estava a escrever através de mim. A sua alegria quando o reconhecimento começou a vir de outras pessoas foi maravilhosa de se ver.

É mais em ocasiões de alegria que ele chora. Não creio que ele e os outros sintam a dor tão intensamente como nós porque, com o seu diferente sentido de valores, o que nos parece terrivelmente triste, eles podem saber que é um problema passageiro. E aceitam que talvez até uma grande dor possa ter algum propósito maravilhoso.

Acredito que Liszt se sentiu negligenciado como compositor quando esteve aqui. Ele teve certamente toda a adoração de que precisava como pianista, mas como compositor penso que se sentiu um pouco ignorado. Muita da sua alma foi para a sua música. Não para as rapsódias, talvez, mas para as peças mais calmas que escreveu. Penso que ele estava a tentar expressar algo espiritual e ansiava por ouvir a sua música tocada nas igrejas no fim da sua vida. Isso raramente aconteceu e sei que ele lamenta nunca ter conseguido realizar essa ambição.

Este aspeto espiritual da sua personalidade pode não ter sido totalmente apreciado durante a sua vida. Ele tem uma preocupação profunda por todos. Ele realmente preocupa-se com as pessoas e, se alguém está a sofrer, ele quer ajudar. Essa é outra razão para o seu interesse em todas as nossas formas modernas de comunicação. Disse-me uma vez que, no seu tempo, as pessoas sofriam muito. Centenas de pessoas podiam morrer de fome ou ser vítimas de um desastre natural, e as pessoas noutros países não faziam ideia de que isso estava a acontecer. Mas hoje, com os jornais, com a televisão e a rádio, sabemos muito mais do que se passa no mundo e podemos tomar medidas para aliviar o sofrimento.

Disse-me que acredita que as coisas estão a melhorar continuamente neste mundo. Embora ainda haja mal-entendidos e problemas, ele diz que estamos no limiar do que ele chama de *um amanhecer de compaixão*, em que pessoas que talvez não se preocupem muito com os outros verão que é apenas senso comum cuidar daqueles que são menos afortunados. Qualquer setor da comunidade que sofra traz muitas vezes uma reação em cadeia para o resto.

Ele sente que viveu numa época bastante sombria. Um tempo em que havia muita estreiteza de pensamento. Não tenta justificar a sua própria vida — e há pessoas que dizem que ele viveu uma vida um tanto permissiva. Mas ele sente que, se estivesse vivo hoje, não seria tão criticado pela forma como viveu; os seus hábitos e aventuras seriam menos mal vistos, pois a perspetiva do público alargou-se muito — talvez demasiado, poderão alguns pensar.

Suponho que Liszt sofreu pelos padrões da época em que viveu. Teve muitas amigas, mas creio que isso poderá ter sido porque tem uma natureza muito calorosa e afetuosa, e porque as mulheres quase literalmente se atiravam a ele. Era muito atraente. Era um pianista famoso — provavelmente o melhor pianista que alguma vez existiu. Era um

compositor bem conhecido e um excelente professor de música. As raparigas respondiam ao seu charme como fizeram com Rudolph Valentino e, no nosso tempo, com os Beatles. Penso que, na maior parte do tempo, ele estava apenas a tentar ser amável e isso era muito rapidamente mal interpretado.

Ele é muito bondoso para mim, ajudando frequentemente em pequenas coisas, como observar onde eu tinha colocado o meu bilhete para o avião. E se eu fosse romântica em relação a qualquer um dos compositores que me visitam — o que é impossível, de qualquer modo! — creio que o poderia ser em relação a Liszt.

Ele é tão atraente e tem modos belíssimos. É gracioso e digno. E é romântico em si mesmo. Diz coisas tão encantadoras que não se pode deixar de pensar: "Bem, aqui está alguém que conhece a arte da cavalaria." Penso que as pessoas que amaram grandemente podem adquirir uma grande facilidade em expressar amor, beleza, poesia e romance. Parece não haver dúvida de que ele teve ligações com mulheres, mas não tentou esconder esses aspetos da sua vida. Pelo menos não era hipócrita, ao passo que outras pessoas se comportavam exatamente da mesma maneira, mas eram muito secretas a esse respeito. Liszt era honesto.

E, de certa forma, ele é muito decoroso. A maneira como fala é um pouco antiquada e talvez um pouco prolixa para os padrões modernos. Gosto quando ele tenta usar os nossos idiomas modernos. Nem sempre resulta! Uma vez, quando ele me veio ver e eu tinha estado bastante doente, disse: "Folgo em ver que está jardas melhor."

Eu ri-me e disse: "Quer dizer milhas."

Ele pensou nisto por um momento e disse: "Qual é a diferença? E além disso, acredito que 'jardas' é uma palavra melhor para usar." Deu uma explicação complexa dizendo que achava que eu estava consideravelmente melhor, mas não completamente; portanto, achava 'jardas' mais adequado do que 'milhas'! Suponho que ele tinha alguma razão.

Tenho sido capaz de formar uma impressão clara de Liszt porque, por esta altura, parece que o conheço bastante bem. Afinal de contas, nos últimos seis anos, ele tem sido uma parte muito presente da minha vida. Provavelmente passei mais tempo na sua companhia do que na de qualquer outra pessoa desde que o meu marido e a minha mãe morreram. A minha filha, Georgina, viu-o várias vezes — por vezes sozinha, e outras vezes comigo. Ela aceita completamente a sua presença, embora agora que é

adulta a sua mente esteja demasiado ocupada com as coisas do dia a dia para lhe permitir pensar muito nele.

Suponho que pensamos nele como um elemento da família, o que provavelmente soa presunçoso. Mas ele está envolvido, por vezes, nas nossas vidas quotidianas. Por exemplo, eu ia receber um convidado para uma refeição numa noite e, embora estejamos melhor do que costumávamos estar, o dinheiro ainda não corre exatamente em rios de ouro pela nossa casa. Assim, eu estava a fazer compras num supermercado com o meu habitual cuidado com os tostões e a procurar um pequeno cacho de bananas para usar como cobertura num doce. Havia imensas por onde escolher e o primeiro que peguei custava 2 xelins e 9 pence. Pensei: "Deve haver algum mais barato do que este —" e vi outro cacho mais pequeno que parecia mais provável. No momento em que estendi a mão para o pegar, senti Liszt ao meu lado, e ele disse: "Não. Não. Esse custa 1 xelim e 11 pence."

A etiqueta estava, na verdade, virada para baixo e não podia ser vista, certamente não por mim, de qualquer modo. Voltei-o e lá estava, tal como ele dissera, o preço: 1 xelim e 11 pence. Fiquei atónita e pensei muito claramente, dirigindo-lhe as palavras: "Como é que soubeste?"

"Por aquilo a que poderias chamar um tipo de perceção", disse ele, acrescentando: "Há outro cacho ali adiante que custa apenas 1 xelim e 6 pence." E eu levei o cacho que ele indicou.

Aos fins de semana, quando vou ao supermercado, ando às voltas, pensando no que preciso e metendo um pacote de açúcar, chá — todas as coisas habituais no cesto do supermercado sem tentar somar o preço. Quando chego à caixa, não tenho ideia exata de quanto vai ser a conta. Geralmente entro com cerca de 2 libras na carteira, que espero que cubram tudo, mas tem havido ocasiões em que não tinha dinheiro suficiente e tive de devolver alguns dos artigos.

Isso não acontece quando Liszt está comigo. Enquanto estou na fila para pagar, ele anuncia a soma total exata. Por exemplo: "Será 1 libra, 4 xelins e 7 pence", e assim é. Isto já aconteceu várias vezes e ele é sempre absolutamente preciso até ao último centavo.

Perguntei-lhe um dia se ele me seguia o tempo todo e ia somando à medida que eu avançava.

"Não. Não é assim", disse ele. "É um sistema que temos. Eu noto o que levaste e computo-o através de uma espécie de intuição profética."

Isso deixou-me na mesma. Obviamente eles têm poderes mentais que estão além da nossa compreensão.

Como exemplo de quão envolvido Liszt tem estado na minha vida familiar, deixem-me contar-vos sobre a vez em que ele ajudou o meu filho Thomas com os trabalhos de casa. Quando o Thomas era novo, aceitava tudo o que Liszt dizia como verdade absoluta, sem pensar mais no assunto. O mesmo se aplicava à Georgina.

Uma noite, o Thomas estava a tentar resolver um problema de matemática e disse: "Mamã, quanto é um ao quadrado, mais dois ao quadrado, mais três ao quadrado, mais quatro ao quadrado —"

Tinha acabado de dizer isto quando Liszt, que estava comigo, disse: "Trezentos e oitenta e cinco." Assim mesmo.

"O Liszt diz que é 385", disse eu ao meu filho.

"Oh, bom", disse o Thomas e escreveu. Na manhã seguinte, entregou o caderno na escola e, quando chegou a casa nessa noite, disse casualmente: "Ah, o Liszt tinha razão sobre aquela pergunta de matemática. A resposta dele estava correta."

Isso em si já era notável, mas ainda mais notável era o facto de o Thomas não ter chegado a acabar de ler a pergunta. O problema ia até 10 ao quadrado, mas Liszt tinha dado ao Thomas a resposta correta antes de ele estar a meio da pergunta.

Eu própria não sei a razão destas coisas. Penso que poderá estar envolvido de alguma forma com a consciência do tempo — os seres desencarnados são talvez capazes de ver o que está à frente. Liszt deve ter sabido qual era a pergunta completa antes de ela ser proferida.

Eles obviamente conseguem ver o futuro até certo ponto. Uma manhã, Liszt disse-me, a meio do trabalho numa nova peça musical: "Tem cuidado hoje. Vais ter três fogos em casa."

E tivemos. O pano da louça, pendurado ao lado do fogão, pegou fogo; um fósforo aceso caiu num caixote do lixo e incendiou o conteúdo; e, muito mais perigoso, uma panela com gordura de cozinhar incendiou-se. Entrei um bocado em pânico com isso e não sabia bem o que fazer.

"Põe a panela no lava-loiça", disse Liszt. E como eu hesitei — pensando que a pega estaria quente — "Força. Pega nela. Não te vai fazer mal."

Aquilo estava a arder com chamas altas e, sem o encorajamento dele, não creio que lhe tivesse tocado. No entanto, agarrei a pega e pus toda a massa ardente no lava-loiça e as chamas extinguiram-se imediatamente.

Por vezes penso que eles fazem todas estas coisas extraordinárias e bastante sem importância, como avisar sobre fogos, ir às compras e ajudar de várias formas, para mostrar que estão conscientes do que está a acontecer na nossa terra. Poderia também ser uma espécie de prática na comunicação. Deve haver algum sentido. Afinal, como pode importar a Liszt o que custam as minhas compras semanais?

Mas é este tipo de pequeno incidente que me deixa muito à vontade com Liszt. No entanto, há alturas em que me lembro de que ele é uma grande personalidade, e um nome famoso, e então parece-me difícil estar ao mesmo nível que ele. Isto não é propriamente falta de à vontade, mas estar com ele é obviamente muito diferente de estar com alguém do meu próprio tempo e lugar que partilha o mesmo contexto.

Sinto um grande respeito por ele, mas, além disso, há uma sintonia entre nós. O respeito está sempre lá, mas não me assoberba e sinto que posso falar-lhe livremente sobre os meus próprios sentimentos sem ter qualquer impressão de que o possa estar a incomodar ou a aborrecer, ou que os detalhes desta vida sejam demasiado triviais para ele.

E falamos sobre todo o tipo de coisas. Ele e os outros compositores, por exemplo, estão bastante intrigados com a música pop. Acham que é divertido e bom para os jovens, desde que a música não se torne depravada, e estão um pouco preocupados por uma parte dela estar a seguir esse caminho. Muita da música pop, dizem eles, não é música. Apenas diversão.

E acham estranho que tantos adultos a possam levar a sério. Gostam e admiram bastante música moderna, mas não toda. Alguma, dizem eles, não passa de ruído. Não é música de todo. Parte dela consideram-na como trabalho experimental enquanto os compositores tentam encontrar novas formas de expressão. Estas são frequentemente fases que eles abandonam passado algum tempo, quando descobrem que a experiência não expressa adequadamente o que estão a tentar dizer.

Eu estava a ouvir a rádio enquanto Liszt estava presente, não há muito tempo, e começou a dar um pouco desta chamada música moderna. Deu-me vontade de rir e perguntei a Liszt o que pensava dela.

Ele ponderou por um momento e depois disse: "É uma série de sons vagamente interessantes, mas um tanto grotescos. Suponho que o resultado

possa ser chamado de intelectualmente astuto, mas não é música na minha opinião. Não é possível fabricar música. Ela deve vir de alguma fonte de inspiração. Há compositores que conseguem compor diretamente do seu intelecto, mas os resultados serão insatisfatórios a menos que haja alguma qualidade subtil de inspiração misturada na música."

E, no entanto, Bach está fascinado com os ritmos modernos, e disse-me numa das raras ocasiões em que parou de me dar música para falar — ele não é muito conversador — que sente que foi um pouco demasiado matemático nos *tempi* da sua música. Pensa agora que foi avançado para o seu tempo na harmonia durante o seu período na terra, bem como noutros aspetos do seu trabalho, mas acredita que se limitou pelo rigor dos *tempi* que usou.

E alguns dos outros compositores têm o mesmo sentimento sobre a música que foi criada durante as suas vidas. Sentem agora que talvez uma certa quantidade do que escreveram tinha tendência para ser um pouco mecânica.

As pessoas por vezes maravilham-se por eu falar dos compositores e, em particular, de Liszt, como se fossem reais. Claro que a resposta é que eles são reais. Apenas numa dimensão diferente, e eu tenho a sorte de ser alguém com quem eles podem comunicar. Liszt é um grande favorito meu porque foi ele quem pareceu iniciar o trabalho e é ele quem mantém tudo a funcionar.

Amo a música que ele me dá, embora agora ele escreva peças mais calmas do que as que escreveu na terra. Agrada-lhe a ele e agrada-me a mim que se esteja a prestar muito mais atenção à sua música agora. Há um renascimento de interesse, com iniciativas para imprimir as obras não publicadas da sua vida. E há as peças que ele me deu. Tenho mais dele do que de qualquer outro compositor.

Mas além da música, Liszt tentou dar-me um vislumbre do que nos espera após a morte. Tenho-lhe feito perguntas sobre Deus, o Universo e a Morte — as perguntas sobre "do que se trata tudo isto" que foram sempre grandes mistérios para nós na terra.

Liszt é um homem profundamente religioso e muito devoto. Disse-me tanto quanto pode e trouxe outros para ajudarem a explicar. Muito do que me foi dito está além da minha compreensão, embora algumas das coisas que aprendi tenham aberto novas portas e mudado completamente o meu pensamento. Mas tentarei explicar tudo isso mais tarde.

Por agora, gostaria de contar mais uma história que penso que ilustra quão amável e atencioso Liszt pode ser. Aconteceu quando três jornalistas alemães e um fotógrafo húngaro que trabalhavam para a revista *Der Spiegel* me vieram ver na primeira parte de 1970. Estiveram na minha casa durante cerca de uma hora e meia, fazendo perguntas e tirando fotografias.

Eventualmente, surgiu a pergunta inevitável: "Consegue ver alguém agora?"

Bem, conseguia. E disse-lhes que conseguia ver a minha própria mãe e Liszt. Houve um ligeiro silêncio enquanto olhavam inquietos em redor da sala, como descobri que as pessoas por vezes fazem, e então um deles — o húngaro, cujo nome é Tom Blau — disse: "Posso, por favor, fazer uma pergunta a Liszt?"

Normalmente não gosto de incomodar os compositores com perguntas intermináveis, mas este homem tinha pedido com tanta gentileza que eu disse: "Força. Não sei se obterei resposta, mas pergunte."

Então, ele perguntou algo em húngaro muito rápido. Olhei para Liszt, que disse: "Poderias, por favor, pedir ao cavalheiro que repita a sua pergunta mais lentamente? Receio que o meu húngaro não seja muito bom." Pois, embora Liszt seja metade húngaro, o alemão é a sua língua natural, com o francês logo a seguir.

Expliquei tudo isto ao Sr. Blau, que sugeriu que poderia fazer a pergunta em alemão. Ora, eu sei que o alemão de Liszt é sólido, por isso disse que achava que seria uma boa ideia.

Então ele fez a pergunta em alemão — que eu também não consegui acompanhar, pois não sei alemão a não ser umas seis palavras simples como sim, não, por favor, etc. Olhei para Liszt, que assentiu e disse: "*Ja*."

"Ele diz '*Ja*'", disse eu ao húngaro, perguntando-me ao que é que Liszt estava a dizer sim.

Então Liszt disse: "Vou buscar alguém." E desapareceu. Voltou em segundos com uma mulher que estava também em espírito. Consegui ver esta senhora muito claramente e descrevi a sua aparência, as suas feições, rosto, cabelo, cor e roupas. Ela tinha, lembro-me, uns pés notavelmente delicados e usava um xaile que mantinha dobrado sobre si, segurando-o com as mãos nos ombros opostos.

Liszt disse: "Conta ao cavalheiro sobre o xaile", e durante todo o tempo o Sr. Blau acenava enquanto eu falava, e disse: "Sim, ela costumava segurar o xaile dessa maneira."

Quando mencionei os pés pequenos e delicados, ele disse: "Isso é muito bom. É a minha mãe que está a descrever." E continuou, explicando como se tinha sentido sempre arrependido por não ter estado com ela quando ela morreu. "Agora sinto-me melhor em relação a isso", disse ele. "Não lhe consigo agradecer o suficiente."

Parece que ele tinha perguntado se Liszt poderia trazer a sua mãe e, como habitualmente, Liszt fora prestável. Isso pareceu decidir as coisas com os jornalistas, pois eu nunca tinha visto o Sr. Blau antes, como é óbvio. Foi tal e qual o Liszt fazer algo impressionante no momento vital, e é por isso que confio nele e valorizo tanto a sua amizade.

Capítulo Cinco
A VIDA APÓS A MORTE

Quando eu era adolescente, por várias vezes estive muito doente. Sofri, uma atrás da outra, de anemia aguda, uma crise de febre reumática, e, por último, a pior de todas — poliomielite. Houve ocasiões em que o médico da família, e outros, chegaram a pensar que as minhas possibilidades de sobreviver eram mínimas.

Durante esses períodos de enfermidade, em certos momentos creio que me encontrei às portas do outro mundo, e pude ver esse outro mundo; o mundo do pós-morte, que espera por todos nós. Os que se encontram na vida espiritual, incluindo naturalmente Liszt e os outros que me visitam, vivem num nível de consciência diferente do nosso.

Não é possível localizar geograficamente o “espaço” que ocupam, porquanto não necessitam nem de chão para caminhar, nem de ar para respirar ou de alimento para comer. Mas possuem paisagens. Do outro lado, existem montanhas, florestas, rios, árvores, flores. Porém, diferentes das do nosso mundo. Mais belas do que possamos imaginar.

Conheci a fantástica beleza dessa região diferente, naqueles dias em que estive tão perto da morte. Havia canteiros de flores até onde a vista podia alcançar, em conjuntos de diferentes formas e cores, que comportavam vida e esplendor. Sei que pode parecer que estou a falar de um mundo de fadas, mas essas outras paragens fazem as mais belas coisas do nosso mundo parecer apenas um débil reflexo da perfeição. Há, por exemplo, cores que não temos aqui na Terra. Muitas vezes tentei descrevê-las, mas é impossível — é como querer explicar a cor a um cego. Algumas são muito mais vívidas do que as nossas; outras são mais suaves, porém sempre que tento descrevê-las com exatidão, vejo que não consigo.

Durante toda a minha adolescência, via sempre esse outro mundo maravilhoso, passeava por montanhas e vales e perambulava pelos jardins. Costumava adormecer sem dificuldade, caso me encontrasse ou não doente. O problema era despertar. Por vezes, eu tinha as mesmas visões quando perfeitamente desperta. Podia até sentir o aroma das flores tão vívidas eram as impressões que tinha, e, mesmo agora, há alturas em que ainda sinto aquelas delicadas fragrâncias. Porém, acima de tudo, quer a dormir quer desperta, no outro lado havia uma profunda, uma imensa sensação de paz. Tendo vislumbrado o outro mundo, esperava ansiosamente o momento de ir viver lá, após atravessar os portais da morte.

Tenho tido oportunidade de fazer a Liszt toda sorte de perguntas sobre o seu mundo, e ele sempre procura responder de um modo que eu consiga entender. Por exemplo, eu quis saber *como é que* ele e os outros viajam. Ele explicou-me, usando um termo moderno de ficção científica, dizendo — por teletransporte. Disse que consegue viajar pelo nosso mundo, não tanto pensando no lugar para onde deseja ir, mas pensando na pessoa que deseja ver.

Ele e os outros que me visitam pensam em mim, e, desse modo, captam o meu comprimento de onda. Ao fazerem isso, ficam aptos a "teletransportarem-se" para onde quer que eu esteja. Não importa que eu esteja num avião, na minha própria casa, ou, por uma eventualidade imprevisível, num submarino. É a pessoa, não o lugar, que eles tomam como foco.

Também lhe fiz uma pergunta que, para muita gente, parece ser um eterno mistério. Existe Deus? "Claro que existe," disse ele, "mas não o Deus como vocês aí na Terra imaginam. Deus é Espírito. Uma força vital que penetra tudo e que está em toda parte. Contudo é um Espírito que tem

consciência, de modo que se as pessoas orarem em conjunto, as preces serão recebidas." Parece que a prece age de modo semelhante com relação ao "teletransporte," usado pelos Espíritos para estabelecerem contacto com a Terra. Se pensarmos no que é bom, ficaremos aptos a entrar nesse comprimento de onda.

Ele explicou que esse Espírito é pessoal e impessoal ao mesmo tempo, e, portanto, é algo que está além do que a nossa imaginação possa conceber, por zelar por todos os seres e trabalhar para o bem. Por exemplo, explicou como, nos incidentes diários, os nossos corpos, quando enfermos ou feridos, sempre procuram recuperar a saúde — curar-se. Isto é feito pela ação da Força Vital que procura agir ininterruptamente no sentido de ajustar, equilibrar, compensar.

"Poderíamos," diz Liszt, "curar-nos da maioria das doenças, se déssemos oportunidade a essa Força, "mas, infelizmente" — acrescentou — "não aprendemos ainda a utilizá-la em nosso próprio benefício." Foi enquanto discutíamos este assunto, que manifestei o meu ponto de vista, dizendo que achava injusto não termos oportunidade de chegar a saber mais sobre Deus. Milhões de pessoas nunca tiveram hipótese, ou inteligência necessária, para pensar n'Ele com acerto. Não temos estudos suficientes e todos nós necessitamos de pelo menos um mínimo de instrução para poder pensar com clareza nas coisas espirituais. Há pessoas que ainda não foram tocadas pela civilização, e parecem ter pouca possibilidade de aprender ou entender qualquer coisa que seja sobre Deus, mesmo como nós O vemos — embora, contudo, as suas almas estejam próximas d'Ele.

De certo modo, parece-me injusto, e eu disse isso mesmo a Liszt, acrescentando — posto que possa ter parecido irreverência de minha parte — que Deus talvez tivesse podido fazer as coisas de modo que entendêssemos um pouco mais; de modo que pudéssemos *ter certeza* de que Ele existe. Era provavelmente uma ideia tola. Como podemos julgar, baseados nos nossos próprios pontos de vista, quando conhecemos tão pouco? Porém Liszt teve uma resposta inspirada. Disse ele:

"Talvez eu possa explicar de modo mais simples, por meio de uma alegoria. Se plantarmos uma semente na terra, ela não pode ver para onde está indo. Jaz na escuridão. Não sabe onde está a luz, ou onde está o ar. Porém nessa semente encontra-se gravado o instinto divino que a levará a crescer e a brotar, em direção à luz e ao ar exterior.

"O mesmo acontece com a alma humana. A alma pode estar nas trevas, mas contém, dentro de si, aquele divino instinto. Um instinto que a conduzirá por fim à luz e à compreensão. A alma atingirá um dia a consciência de Deus — embora não precisamente durante a sua existência na Terra."

Disse, com uma certa tristeza, que, enquanto estamos na Terra, muitos vivem pensando ser esta a sua única existência, sem perceber que continuamos a progredir espiritualmente, depois que esta vida chega ao seu termo. Reparei que, devido às crenças Cristãs vigentes, há pessoas que acreditam que é preciso que sejamos "salvos" aqui na Terra. "Isso não é verdade," disse ele. "A vida na vossa Terra é mais como um Jardim da Infância. Quando as pessoas morrem e chegam à conclusão de que desperdiçaram as suas vidas, têm ainda a hipótese de recuperar e de prosseguir na sua evolução."

"A finalidade que temos, ao trabalhar contigo, é uma tentativa por fazer com que os homens compreendam isso, e, portanto, de lhes infundir esperança. A vossa existência na Terra poderia tornar-se mais afortunada, se os homens soubessem que ela é apenas um preâmbulo da maravilhosa vida do pós-morte."

"O inferno," diz Liszt, "é uma coisa que nós próprios criamos. Se as pessoas tiverem levado vidas deliberadamente votadas à destruição, ou tiverem, por negligência ou voluntariedade, causado sofrimento aos demais, quando chegam aqui ao nosso plano, terão que enfrentar as consequências do que fizeram. A sua consciência não pode mais ser negligenciada, porque entre eles e ela nada mais há, como aqui na Terra." Explicou-me que, na Terra, há pessoas que recusam dar ouvidos à consciência, mas que, no outro mundo, é impossível livrar-se desses pensamentos, e, naturalmente, isso pode constituir um tipo de inferno.

Acabam, então, por sentir remorsos e por ansiar ter procedido de modo diferente. Porém, desde que esse sentimento atue como um acicate para que redimam os seus erros passados, pratiquem o bem e beneficiem as pessoas a quem causaram algum mal — os seus remorsos poderão, com o tempo, trazer-lhes a felicidade.

Uma das coisas mais maravilhosas que Liszt me disse é que, quando morremos e partimos desta vida para a nossa nova morada, há sempre alguém que vem acolher-nos do outro lado, de modo que não nos sentiremos sós nem amedrontados. Geralmente, alguns dos nossos entes

queridos ou amigos mais chegados encontram-se lá à nossa espera, para nos dar as boas-vindas e nos mostrar tudo, até que nos adaptemos e compreendamos onde estamos e nos sintamos à vontade.

Acho isso maravilhoso. Afinal de contas, muitos de nós temos medo de ir para o que chamamos "o grande desconhecido," porém, depois de sabemos e acreditamos que todos seremos recebidos por semblantes familiares e muito queridos, esse medo desaparece. Os que se encontram no outro lado geralmente parecem ter a presciência dos acontecimentos, de modo a estarem de prontidão para receber as pessoas, não importa quão bruscamente deixem este mundo com destino ao outro.

Isso poderia dar a impressão de que as nossas vidas sejam predeterminadas, e que os fatalistas tenham razão. Contudo, Liszt diz que isto não é exato. Diz ele que somos nós quem pedimos para vir aqui à Terra, e que, antes de nascermos, é-nos apresentado numa espécie de plano como a nossa vida provavelmente virá a ser. Mas o modo como reagiremos às diversas situações, ou se seguiremos o plano traçado, nunca pode ser definitivamente determinado pelo que as nossas ações poderão modificar as nossas vidas.

Por exemplo, quando comecei a receber a música, Liszt avisou-me que aquele trabalho poderia trazer-me muito sofrimento — decorrente de escárnio, inveja ou ceticismo injurioso. Disse-me que as pessoas iriam explorar-me, iriam procurar impedir que a música fosse divulgada, iriam pretender exercer autoridade sobre mim e humilhar-me. Iria ocorrer toda sorte de coisas que me magoariam. Ele teve razão. Tudo isto me aconteceu, mas ele também me disse que, se eu pudesse superar os empecilhos sem desanimar, o que eu estava a fazer iria ser de grande valor para o mundo. E foi por essa razão que eu concordei em aceitar o trabalho.

Porém, ele tinha-me avisado, e eu tive a opção. Houve ocasiões em que sofri amargamente, e por vezes tenho pensado se eu teria podido continuar, se tivesse sabido quanta humilhação e até infâmia eu viria a sofrer. Apesar de tudo, sei que realmente nada seria capaz de me fazer parar, porque logo desde o início o entusiasmo de Liszt contagiou-me. Ele tem um profundo senso da missão a cumprir, o que se arraigou igualmente em mim. Sinto (que sou uma privilegiada por ter sido escolhida para esse trabalho — embora ele me cause por vezes muito sofrimento.

O certo é que, se nos esforçarmos na vida terrena, poderemos atingir um certo grau de evolução, com a qual aprenderemos a controlar as nossas

próprias ações, em vez de reagirmos meramente às circunstâncias. Tornamo-nos mais equilibrados e isso, por sua vez, produzirá uma maior paz nas nossas vidas. Para que consigamos firmar essa paz, é mister praticar o controlo do pensamento, e estou convicta de que, se procurarmos levar uma vida concentrada em coisas elevadas (em Deus, se quiserem, pois não posso achar outra palavra melhor), sentiremos amparo e orientação.

Isto não significa que a vida nos venha a ser facilitada, mas estaremos aptos a enfrentá-la com uma maior facilidade, e descobriremos que, com constância, conseguiremos a força. Se só tivermos pensamentos negativos, e sempre esperarmos o pior, só nos acontecerão coisas negativas. Sei que está muito longe de ser fácil manter pensamentos positivos em todas as ocasiões. Teremos de nos exercitar constantemente, até que isso se torne um hábito tão automático que o façamos sem perceber.

Tenho a felicidade de contar com o apoio de Liszt e dos outros, mas, mesmo assim, é necessário esforçar-me incessantemente para ter sempre pensamentos positivos e evitar cair num estado negativo. A vida presente é uma preparação para a vida futura, mas não exatamente como as igrejas do Ocidente pregam. Já fiz perguntas a Liszt sobre o plano de existência que se segue a este. Lá existe, diz ele, uma certa espécie de substância.

Os que lá habitam, parecem uns aos outros relativamente materializados, como quando vivemos na Terra. Porém, após a morte, há vários planos e graus de consciência, e Liszt diz que as criaturas gravitam para esses diferentes planos de consciência, e que nos planos muito evoluídos as almas são desprovidas de forma, pois não necessitam mais de se apresentar com uma configuração exterior. Perguntei-lhe como é que as pessoas se reconhecem umas às outras, se não há nada visível.

"Há uma espécie de sentido da alma," disse ele, "pelo qual uma alma, estando próxima da outra, sente a presença desta e pode identificar o plano a que ela pertence.

"Isto acontece depois de muito, muito tempo," prosseguiu ele. "Pode levar vários anos. Assim, não é possível passar subitamente de um estado de consciência para outro tão completamente estranho, que leve a alma a sentir-se mal e fora de seu elemento.

"Tu atingirás esse adiantado grau de consciência, quando realmente o desejares, e ver-te-ás então num estado de bem-aventurança."

Tal estado intangível será porventura difícil de se compreender plenamente, mas poderá ser comparado com o 'Nirvana' ou o 'Samadhi.' Liszt explicou que este último estágio é um estado de consciência celestial, no qual a alma não está interessada na aparência, mas em *ser*.

"As almas que se encontram nessa situação, perderam todo interesse em ter um corpo," disse ele, "ao sentirem que já não lhes é necessária uma forma exterior. Só necessitamos de uma forma nos planos de consciência menos subtis e menos elevados, nos quais uma forma definida, visível, se torna essencial."

Pensei sobre isso durante muito tempo, e, numa outra ocasião em que ele apareceu, durante um intervalo do nosso trabalho com a música, perguntei-lhe de que modo isto se enquadraria nas teorias de reencarnação que alguns defendem.

"A reencarnação realmente não acontece como habitualmente pensam," disse ele. "A verdade é ligeiramente diferente do que ensinam os que defendem a reencarnação na Terra.

"O que sucede é mais semelhante ao desabrochar de um novo rebento numa árvore ou numa planta. Na Terra, vocês consideram ser seres completos. Porém, na realidade, apenas uma parte de vocês é que se manifesta por intermédio do corpo físico e do cérebro. O resto é ainda Espírito, que se acha intimamente ligado a vós, e forma um todo.

"O corpo humano pode ser comparado a um iceberg. Muitas e muitas vezes apenas uma fração da verdadeira alma consegue surgir e manifestar-se.

"Esta é uma das coisas que nós, que já partimos daí, desejamos auxiliá-los a aprofundar e a compreender, de modo que, enquanto vivem na Terra, as pessoas possam manifestar-se mais plenamente e expressar-se em níveis mais elevados."

Esclareceu-me, então, que a mesma *pessoa* nunca retorna à Terra duas vezes, e entrou em grandes detalhes para explicar porque isso não poderia ocorrer. Por exemplo, se fosse eu, Rosemary Brown, que devesse renascer, iria ter outros pais, outros ancestrais, outro cérebro, outro corpo — tudo seria diferente. Porém uma parte de mim poderia ser inserida — talvez "infundida" seja um termo melhor — num novo ser.

Quando o corpo físico cessa o seu funcionamento, ou o que denominam 'morte,' aquela parte essencial que fora infundida retorna ao todo original. Assim sendo, existe, num certo sentido, reencarnação, só que

não é a repetição da mesma *pessoa*. Geralmente, quando falamos em reencarnação, parece que pensamos que é exatamente a mesma *pessoa* que renasce novamente.

Talvez estejamos simplificando demasiadamente a ideia de reencarnação. Não existe nenhuma regra geral. Segundo Liszt, não andamos continuamente de lá para cá, de um mundo para o outro, como afirmam certos mestres Orientais. Poderemos vir somente algumas vezes. Talvez apenas uma. Existe, diz Liszt, uma grande variação e absolutamente nenhum princípio rígido com respeito à questão.

"Todas as encarnações são absolutamente voluntárias," disse ele. "Ninguém é arremessado neste mundo contra a sua vontade. Ninguém é obrigado a vir para cá. E isso favorece a justiça." Explicou que só vimos à Terra por nossa livre e espontânea vontade. Talvez para aprender alguma nova lição. Mas, quando nos encontramos aqui, esquecemos o motivo por que viemos. Apenas uma parte de nós mesmos é que veio — a parte da alma que se dispôs a retornar.

Por exemplo, se na Terra um homem teve horror às mulheres, ou teve algum preconceito de cor ou de raça, a parte da sua alma que retorna ao mundo numa outra época pode vir com o corpo idêntico ao daquele a respeito de quem tenha tido preconceito. Portanto o racista pode retomar no corpo de um negro, o misógino pode vir como mulher, o fanático religioso como membro da igreja à qual se opôs.

E, desse modo, seria aprendida a lição de que, aos olhos de Deus, todos os homens são iguais. Liszt também me explicou que não somos absolutamente uma unidade. Cada pessoa é uma alma com muitos aspetos, e certo dia ele me exprimiu isso em termos científicos.

"Pensa no átomo," disse ele. É composto de protões e neutrões que se reúnem para compor o núcleo rodeado de eletrões. A alma assemelha-se a isso. Aquelas partes separadas conservam-se unidas no núcleo, mas podem ser isoladas. E são estas partes isoladas do núcleo da alma, por assim dizer, que se podem manifestar como personalidades várias, no vosso mundo.

"É isso que os defensores da reencarnação chamam de diferentes encarnações — mas todas pertencem a uma única alma, que pode escolher qual parte de si mesma deseja que se manifeste.

"Vou tentar explicar-te isso de um modo muito simples," disse-me rindo. "Suponhamos que a nossa alma tenha tido qualquer ligação com o

Egipto, e depois lançado, por assim dizer, uma ramificação na Grécia. Esta alma poderá então aparecer como um Egípcio ou como um Grego.

"É mais ou menos como se tivéssemos um armário de roupas e tivéssemos de decidir quais usar. Ou como um ator que representa diversos papéis. O ator é o mesmo. Apenas o papel que representa no palco é que o faz parecer diferente. A sua vida pessoal continua."

Liszt parece muito interessado em que procuremos compreender este modo ligeiramente diferente de entender a encarnação ou reencarnação. E acho que agora realmente estou a compreender melhor. Tudo me parece mais lógico.

Todavia, este é o grande problema: entender o que os do outro lado estão a tentar transmitir-nos. Outra coisa de que raramente falo, também com receio do ridículo, é que Einstein me aparece de vez em quando. Fala — e muito rapidamente — a respeito de coisas que muitas vezes estão muito acima do nível da minha compreensão, sendo porém imensamente paciente e bondoso. Reparei que, enquanto fala, tem o hábito de alisar o bigode com os dedos, com um ar meditativo, e costuma falar como se estivesse a conversar — não *comigo,* mas como se estivesse a fazer uma preleção diante de uma aula de alunos, ou mesmo a pensar em voz alta.

Não acho que as suas visitas tenham um carácter social. Creio que ele esteja a procurar comunicar-nos ideias, do mesmo modo que os compositores estão a transmitir a sua música. O que ele tem a transmitir são ideias muito abstratas, que precisarão amadurecer lentamente na mente. Tais ideias são tão complicadas que se torna para ele um problema expressá-las por palavras, especialmente quando discorre sobre coisas para as quais não temos expressões habituais. E algumas coisas que ele diz são tão abstratas que se tornam de difícil compreensão.

Há ocasiões em que quase sinto que estou a entender o que ele quer dizer — mas como poderei transmitir as ideias aos outros de modo que também as entendam? É como se eu passasse por uma súbita clareza interior. Por um curto instante sinto que entendi o que ele quer dizer — mas daí a pouco lá se vai tudo de novo. A esperança que tenho é de ir gradualmente assimilando o que tem a dizer, de modo que eu possa expressar as suas ideias satisfatoriamente. Mas, de qualquer modo, não é provável que tenhamos a linguagem própria para isso, por enquanto.

O próprio Einstein tem que procurar uma linguagem que esteja à minha altura para que eu possa compreender. Ele tenta explicar de diversos

modos, mas mesmo assim eu não consigo captar tudo. Ele está sempre a dizer-me que eu preciso desenvolver a mecânica do pensamento, e tenho esperanças de que isso seja algo que venha a acontecer algum dia também.

Vi-o pela primeira vez há três anos, mas não sei dizer o dia exato. Há uma certa ligação entre as pessoas que me aparecem. Por exemplo, Liszt é extremamente vivo, inteligente, interessado não somente pela música, mas pela Física e por muitas outras coisas. Suponho que foi por isso que se sentiu atraído a encontrar-se com Einstein. Por outro lado, as pessoas procuram umas às outras quando têm interesses comuns, exatamente como na vida, não importando a que época pertenceram.

Liszt muitas vezes age como meu intermediário. Foi ele quem me trouxe Einstein pela primeira vez. Einstein dirá coisas assim: "Os conceitos de tempo e de espaço que a Humanidade usa, mudarão," e aí, se me esforçar muito para ouvir e por compreender, lá se vai a comunicação. Certa vez ele disse-me também que temos uma consciência dividida, que evoluirá para uma fundição de consciência, o que nos possibilitará uma avaliação mais real dos valores humanos.

Anotei isso imediatamente, de modo que pudesse refletir melhor sobre o assunto, quando tivesse mais sossego. Uma das coisas que aprecio em Einstein é ele gostar tanto de crianças. Disse-me uma vez que teria a maior satisfação em trabalhar com crianças.

"Elas têm a inteligência fresca," disse ele, "não contaminada pelos modernos métodos de educação, que tendem a sufocar o raciocínio do indivíduo. Os métodos educacionais de hoje têm por objetivo inserir grande quantidade de informação na mente que se encontra em desenvolvimento, sem deixar tempo suficiente para a assimilação e a ponderação dos factos ensinados."

Parecia estar muito irritado com o facto, o que não é de admirar, pois uma das coisas por que mais se interessa é pela Educação. Crê que é nela que se apoia o futuro da Humanidade. Aliás, ele demonstra fazer uma ideia bem pouco lisonjeira da nossa inteligência aqui na Terra. Certa vez disse-me que havia no mundo apenas dez pessoas que realmente sabiam pensar e utilizar os processos de pensamento comuns em relação aos que dispõem de uma inteligência normal. Algum tempo depois, quando Lord Russell faleceu, comentou que restavam então nove pensadores apenas. Não me dirá quem são — e talvez por bem...

Certa vez, muito timidamente, fiz-lhe perguntas sobre o espaço, Ele alisou o bigode, e disse: “Num certo sentido, tudo se encontra num só lugar. Mas, num outro sentido, o espaço é infinito. É uma daquelas manifestas contradições.”

Prosseguiu acrescentando que, depois que compreendermos a natureza do espaço, as viagens espaciais se tornarão muito mais fáceis. Essas coisas parecem tão difíceis de sondar! Fico um tempo enorme a pensar nisso, sem contudo chegar a uma compreensão melhor do assunto. Só me resta esperar para ver o que venha a desenvolver-se. Por vezes desejaria que um gravador pudesse captar as vozes deles, do mesmo modo que o faço. Então, em vez de procurar anotar as coisas mais difíceis e complicadas que pessoas como Einstein dizem, eu as gravaria com toda a exatidão, para as apresentar depois a quem tivesse capacidade para as deslindar. Contudo, por vezes tento anotar à mão tudo o que ele diz. Isso torna-se bastante difícil, particularmente quando a comunicação não é boa, e, com Einstein, noto mesmo que ela tende a esmorecer com muita frequência.

Numa certa ocasião, no verão de 1967, ele transmitiu-me uma equação, que me explicou ser, na verdade, um conjunto de 60 equações variáveis, dividido em dois grupos de trinta cada um, um descendente e o outro, ascendente.

Na íntegra, na equação constava:

S (Q) R = Infinito

S = sequência

Q = quantidade

R = razão

O que se segue foi ditado por ele:

“S pode ser tomado como a representação do transcurso do tempo (História); Q, como a representação da manifestação da Força Vital (Criação); R, como a representação dos factores variáveis (condicionantes da Criação). S passa por Q, isto é, o tempo vai penetrando a Criação, sujeita a flutuações do quociente de energia que opera em frequências rítmicas, como um pulsar gigantesco que insufla vida por todo o Universo.

“A desagradável questão da dominante resultante sobre o curso da evolução por um impulso criador primordial, só pode ser discutida integralmente quando todos os factores secundários forem tomados em consideração. Nenhuma faceta da Natureza pode ser separada do impulso original, que pôs em movimento uma série infinita de reações em cadeia.

Essas reações podem, por vezes, ser controladas, interrompidas ou mesmo detidas. Certos processos podem ser repetidos, invertidos ou, por vezes mesmo, revogados. Estas são questões que requerem profundo estudo e cuidadosa pesquisa."

Nesse momento, o contacto com Einstein desvaneceu-se, e Sir Donald Tovey prosseguiu o ditado, na mesma linha de raciocínio, que eu acho ser digno de aqui repetir, para que outras mentes, mais esclarecidas do que a minha, possam meditar sobre isso.

"Não existem, como poderia parecer, dois aspetos criadores, a saber, masculino e feminino, mas apenas um: a força-energia criadora, que se divide e subdivide, no sentido de produzir inúmeras formas e formações da matéria. Qualquer manifestação, na forma ou no som, é uma erupção da força-energia, do seu monótipo puro para um modelo fragmentado. A vida — ou força-energia — é única, total, sem forma, sem som, e mais potente que todas as suas manifestações combinadas, sendo a única essência vital absolutamente completa.

"Todas as manifestações são expressões incompletas ou parciais daquilo que nunca pode ser inteiramente expresso por quaisquer outros termos que não os seus próprios. É o incompreensível, que, todavia, tudo compreende. Aquilo a que se pode chamar Deus, o Ser Fundamental, Absoluto e Eterno. Essa definição pode soar formal e espantosa para quantos estejam acostumados a cultivar a imagem de um Deus pessoal.

Contudo, este mesmo Ser faz parte de um *"modus operandi"* supremamente pessoal, de todo e qualquer ser humano. É o motivador de toda vida, e dedica toda a sua indivisa e ininterrupta atenção a todos os aspetos da Criação, desde os imensos globos de luz, fontes de energia, até à minúscula florzinha que desabrocha na Terra.

"É o Ser Maravilhoso que pode contar os fios de cabelo de uma cabeça, por mais abundante que seja a cabeleira, e que repara até mesmo na queda de um pardal. É o Ser que tudo abarca e tudo governa; inimaginável em esplendor, indescritível em majestade, imperscrutável em consciência, tudo penetra. Incognoscível é Omnisciente; inacessível, possui, entretanto, acesso a tudo.

"A sua verdadeira essência é a força-energia, que age de forma perene na perpetuação da vida. Emite qualidades de perfeita ordem, de equilíbrio, de harmonia e saúde, e é constante no sentido de reconstituir e renovar sistemas e a natureza naquilo que se tenha danificado pelo capricho

incontrolado das energias que tenha libertado, as quais dotou de expressão própria. Pela sua própria natureza, essa Força Vital é livre, visto achar-se desembaraçada das limitações e, enquanto Força Vital única, não se encontra sujeita a domínio algum de outra força contrária (que não inexiste).

Portanto, pode-se compreender que essa Liberdade Absoluta confere, de modo característico, a muitas das suas criações, parte deste atributo, e que essas criações, não sendo completas em conhecimento, sofrem frequentes desvios na harmonia do seu funcionamento. Esses desvios dão origem ao conflito, à má formação, à confusão, às atribulações da mente e do corpo, e ao subsequente sofrimento."

"A pesquisa dos aspetos psicomentais do Ser Humano, feita de maneira inteligente, fornecerá a chave para muitos dos problemas de desajustamento, de falta de saúde, e de conflito existentes entre as pessoas. O desenvolvimento da compreensão muito fará no sentido de diminuir a intolerância que, muitas vezes, nada mais é que uma atitude de defesa contra aquilo que se teme.

Os irrefletidos e os imoderados não conseguirão tornar as suas mentes aptas à aceitação de novas ideias: são prisioneiros de si próprios. Porém, os que possuem a mente aberta (os quais infelizmente são em número muito reduzido, mesmo nos tempos de hoje) serão capazes de absorver factos novos e de produzir no âmbito das possibilidades colocadas diante de si.

"Isso significará o avanço de certas mentes, que, quais pioneiros, abrirão novos caminhos para os outros percorrerem, quando perceberem que as novas veredas estão satisfatoriamente estabelecidas. Muitos não se arriscarão, enquanto não estiverem certos de que o mundo em geral se mostre concordante. A Humanidade vê-se acometida de um tipo de orgulho que a leva a acovardar-se diante do ridículo, diminuindo o número daqueles que têm força moral bastante para suportar o escárnio do ignorante, do tendencioso, do opiniático, do temeroso.

"Há sempre os que escarnecem daquilo que não podem ou não querem entender, e a ameaça desses filisteus pode induzir em certas pessoas hesitação em apresentar ao mundo ideias e experiências novas e inusitadas. Isto poderia impedir o desenvolvimento da comunicação entre o mundo do espírito e o mundo da matéria, e suster o conhecimento que poderia ser adquirido, mediante diligente aplicação ao assunto. É verdade que essa

atitude de excessivo ceticismo já mostra sinais de modificação, mas há ainda muitas mentes incrustadas em conceitos cristalizados.

"Sem dúvida, também não é possível ser excessivamente crédulo. Convenhamos, porém, que o crédulo, devido à tendência que tem para acreditar, tem melhor condição de ser recetivo à verdade do que o seu contrário. Os que geralmente mais opõem obstáculos ao progresso no vosso mundo são os céticos inveterados, que sentem prazer em achar que o seu intelectualismo imutável denota um discernimento subtil e infalível.

"Finalmente, uma palavra aos sabichões, ou, mais propriamente, aos insensatos. A investigação de faculdades psíquicas, assim como da capacidade intelectual, é um trabalho delicado que requer a máxima prudência, paciência e persistência. Roma não se fez num dia, nem o Everest foi escalado numa hora. Se a princípio não se obtiver êxito, isto não quer dizer que seja impossível penetrar tais mistérios e desvendar os seus segredos.

"Quando lançamos um olhar às eras passadas, ao passado da Humanidade observamos que tudo se repete. É uma recapitulação de sequências que nos leva a notar que parecemos caminhar em círculos, círculos agourentos, viciosos. Porém, à vista das realizações do Homem no século XX, eu diria que os círculos estão a alargar-se cada vez mais, e a expandir-se no tempo e no espaço, tais como as ondulações formadas pelo impacto de um objeto atirado à água.

Creio que toda a perspetiva que temos com todas as suas implicações está a ampliar-se incessantemente para abarcar conceitos novos e experiências inigualáveis. Sei que a consciência humana vai subindo em espiral para alturas mais elevadas do que as que jamais atingiu em toda a sua História. O progresso tecnológico é perigoso, a menos que seja contrabalançado por uma precaução adicional constante com os problemas que arrasta consigo..."

Tovey ainda continuaria por mais tempo, mas, infelizmente, a esta altura eu já estava tremendamente cansada, para absorver qualquer coisa que ele quisesse dizer a mais. Outra coisa que tenho perguntado a Liszt é sobre o suicídio, quanto ao ponto de vista do ensinamento religioso.

Diz ele que o suicídio é algo sobre que não se pode generalizar, como se faz com muitas outras coisas. Quando deixam este mundo, os suicidas são julgados mais pelo motivo do seu ato do que pelo próprio ato em si. Diz que ninguém iria condenar aquele que chegou a tal grau de sofrimento

físico ou mental que o tenha levado a pôr termo à própria existência. Pessoas, como certos monges que atearam fogo a si próprios em protesto contra as guerras, não seriam igualmente passíveis de juízo. O seu motivo terá sido justo. Porém, pelo que Liszt disse, acho que as pessoas que abreviam as suas vidas, e se remetem ao mundo dos Espíritos sem estarem preparadas para isso, têm de marcar passo. Permanecem num estado de perplexidade durante um certo período — como alguém que deixa a escola antes de haver aprendido o suficiente para poder enfrentar a vida.

Eu costumava imaginar quanto tempo ainda me restava para realizar o trabalho que Liszt e os outros haviam planeado para mim, e receava dispor apenas de mais alguns anos de vida. Eu experimentava uma intensa sensação de urgência em terminar o trabalho. E sentia que não iria conseguir nada antes de morrer, se não trabalhasse arduamente. Receava que, se o trabalho que já havia sido realizado fosse deixado por concluir para outras pessoas, talvez estas não se julgassem capacitadas para o fazer. Iriam sentir que o trabalho não era responsabilidade sua, e podia ser que a música morresse junto comigo.

Liszt assegurou-me de que eu ainda tinha muitos anos pela frente. Acho que foi talvez devido ao facto de o meu desejo de conhecer o futuro e saber quanto tempo ainda me restava se prender com o interesse de outras pessoas, que me foi permitido ter conhecimento de que dispunha de tempo suficiente para terminar o trabalho com a música e realizar o seu principal objetivo. Chegaram a sugerir-me que eu talvez seja um dos maiores sensitivos que existem, mas não creio que seja verdade. Estou certa de que há muitos, muitos outros mais aptos para fazer o meu trabalho, mas que apenas hesitam em tentá-lo.

Tudo o que fiz foi experimentar atingir certos planos de consciência e procurar, pelo menos até certo ponto, entrar em contacto com planos do Universo que possibilitem às pessoas visualizar corretamente e obter uma compreensão das realidades eternas. Não utilizo a minha mediunidade por dinheiro. Acho que ela é um dom de Deus. Nunca me arvorei em médium "profissional," porque, em primeiro lugar, não achava ser esse o meu caminho. Por outro lado, a minha mediunidade tem em verdade sido usada em auxílio dos que sofreram a perda de alguém ou se encontram enfermos, uma vez que ser útil é o meu único desejo. Porém obviamente os médiuns, ou curadores, que dedicam todo o seu tempo a tal trabalho, precisam viver, e, acho eu, devem ser compensados pelo tempo e energia que despendem.

A música é uma coisa que pode ser publicada, e, por conseguinte, ser produto de algum rendimento. Trabalho intensamente nela, e todo o trabalho árduo dá direito a alguma remuneração. Os próprios compositores insistiram comigo em que aceitasse essa renda. Afinal de contas, não é possível viver neste mundo sem dinheiro, e a renda que a música proporciona, assim também este livro, ajudar-me-á a tornar-me mais disponível para continuar o trabalho com os compositores, e a poder auxiliar os outros.

E, o que é ainda mais importante — tenho os meus filhos para educar. É por isso que por vezes as acusações, de que estou a escrever a música exclusivamente por dinheiro, me deixam revoltada. Mas essa acusação sempre me leva a suspeitar que o acusador, pela parte que lhe toca, só pensa em dinheiro. Na realidade não escrevo, nem nunca escrevi, a música por dinheiro, mas por ser uma missão, um compromisso sagrado, que os cínicos deste mundo não conseguem compreender.

Quando a música começou a surgir, se qualquer ideia de lucro financeiro me tivesse passado pela mente, ela seria a última coisa que eu esperaria que me trouxesse tal lucro. A música clássica, pelo que sei, era uma coisa que dava muito pouco lucro — se é que dava algum — enquanto que a música popular, por outro lado, por vezes enriquece aquele que a compõe.

Batalhei durante anos, sem saber se a música seria algum dia reconhecida como composições de autores falecidos, e, mesmo que o fosse, eu não esperava ter qualquer lucro financeiro com a aprovação que obtivesse. Na realidade, enquanto eu puder ganhar o suficiente para viver com um pouco mais de conforto do que no passado, para educar os meus filhos e os ver percorrer com segurança os caminhos das suas vidas — terei tudo o que desejo da existência.

Capítulo 6
CHOPIN

Chopin foi o segundo compositor que conheci por intermédio de Liszt e que, em verdade, concedeu uma substancial contribuição musical dentro do plano dos compositores. Depois de Liszt, que decididamente é o mais prolífico dos músicos que comunicam, tenho mais peças de Chopin do que

de qualquer dos demais. Naturalmente, como acontece com Liszt, a sua música é mais para piano, o que torna mais fácil o ditado das suas peças do que o de outros compositores, como Beethoven, que preferem compor para orquestra.

Quando Liszt trouxe Chopin consigo pela primeira vez, apresentou-o com gravidade: "O meu amigo, M. Frédéric Chopin." Chopin, então, inclinou-se muito polidamente e disse: "Enchanté."

Depois, permaneceu silencioso em segundo plano, enquanto, sentada ao piano com Liszt a meu lado, trabalhávamos juntos numa outra peça musical. Creio que Chopin apenas pretendera observar, nas primeiras vezes em que veio. Prestou muita atenção a tudo o que se passava, dando-me a impressão de que estava aprendendo com Liszt a maneira de comunicar comigo.

Um dia, após terem estado juntos em minha casa por várias vezes, ouvi-os conversar em Inglês, enquanto eu anotava alguns compassos de música.

Chopin falou com o seu acentuado sotaque: "Parece ser muito simpática a sua garota Inglesa."

Liszt replicou descuidadamente: "É. É muito simpática, mas um tanto obtusa."

Acho que Liszt sabia que eu podia ouvir o que estavam a dizer e disse aquilo deliberadamente para me arreliar. Assim, fiquei muito quieta, mas pensei também: "Talvez ele tenha razão. Talvez eu lhes pareça mesmo obtusa."

Alguns dias mais tarde, quando estavam comigo numa outra ocasião, Liszt estava a ditar-me algo muito complicado de escrever. O engraçado é que as notas vinham saindo bem claras e com facilidade. Eu estava a acertar bem naquela peça.

Subitamente Chopin disse: "A tua garota Inglesa não é assim tão obtusa." E Liszt riu como quem estava satisfeito. Achei então que Chopin havia, sem dúvida, decidido que poderia trabalhar comigo muito bem. Se eu podia dar conta de algo complicado da autoria de Liszt, por que não seria suficientemente inteligente para receber a música dele? E, a despeito do que Liszt dissera a respeito da minha burrice, a partir de então ele começou a transmitir-me a sua música.

Agora ele costuma vir sozinho. Primeiro vinha sempre com Liszt, mas, como ele se tornou o segundo melhor "comunicante" — mais veloz

ainda do que Liszt — parece que eles procuram revezar-se em aparecer-me. Acho que precisam "observar o andamento do trabalho," e, além disso, por causa dos outros compositores, um ou outro tem que ceder o seu lugar. Quando digo "observar o andamento do trabalho," não quero dizer que fiquem a incomodar-se com a minha vida diária de cuidar da casa e outras coisas, mas precisam estar de olho no que está a acontecer relativamente ao desenvolvimento da música e ao que se passa no mundo com respeito a ela.

Por vezes, Liszt desaparece por muito tempo. A princípio eu costumava ficar um tanto aborrecida com isso, mas Chopin sempre procurava tranquilizar-me: "Ele pediu-me que lhe dissesse que em breve retomará," dizia, "preciso cuidar das coisas enquanto ele está ausente."

Creio que há ocasiões em que os seres desencarnados têm que se ausentar da atmosfera deste mundo. Não tanto da atmosfera física, mas da mental. Tenho certeza de que acham a nossa Terra muito angustiante, a considerar todo o sofrimento e lutas que nela se travam. Isto deve afetá-los de tal modo que precisam de uma pausa para que as suas mentes repousem um pouco. Não se cansam fisicamente, é claro, por não terem um corpo físico que se desgaste. Creio, porém, que ficam um pouco oprimidos com os contactos que fazem com este mundo. Deve exigir deles um grande esforço, e estou certa de que precisam de tempo para atenuar a sua concentração.

Algumas vezes eu própria acho a comunicação muito fatigante. Elaboramos um sistema de trabalho ao qual procuro ser fiel. Geralmente, mando as crianças para a escola, faço algum trabalho caseiro, e então vou trabalhar com a música, de cerca das dez até a uma. Qualquer que seja o compositor que esteja a trabalhar comigo, ele ausenta-se enquanto eu como um pouquinho, e depois retorna, por volta da uma e meia.

Trabalhamos, então, até aproximadamente as quatro e meia, quando preciso parar para preparar a refeição dos meus filhos. Mas a atividade continua à noite e durante os fins de semana, dedicando-lhe eu tanto tempo quanto me sobre das tarefas domésticas. Trabalho na minha sala-de-estar por ser o aposento menos frio da casa e por estar situado nos fundos da casa, distante do barulho da rua e do tráfego.

Creio que os compositores absorvem grande parte da minha atenção. Por exemplo, tanto Chopin como Liszt têm demonstrado grande interesse por este livro. E, por vezes, têm-me pedido que corrija algumas partes que

acham não estarem suficientemente claras ou que possam dar aso a uma impressão falsa. Chopin tem uma aparência de moço, o mais moço de todos. Uns trinta anos, diria eu. Tem cabelos espessos e ondulados, e um belo sorriso claro que lhe dá um ar bem juvenil. O rosto é muito bem talhado, ligeiramente oval, fazendo-o parecer um rapazola. Os olhos são de um azul acinzentado muito claro. Pelas suas fotografias, diria que fossem castanhos, mas são, em realidade, nitidamente de um azul-acinzentado.

Também ele gosta de usar roupas modernas. Por vezes apresenta-se com uma esplêndida capa, algo parecido com uma capa de ópera, e parece escolher cores vivas e escuras, como roxo forte e tons de violeta. Em verdade, a maioria dos compositores gostam de roupas coloridas, exatamente como muitos jovens de hoje. Uma outra coisa que torna Chopin tão atraente são as suas encantadoras maneiras. Tem a aparência e os modos de um aristocrata, mas com muita naturalidade, desprovido de afetação. Estou certa de que isto lhe é intrínseco.

E ele realmente parece ser paciente, embora possa exaltar-se — já se tem irritado quando alguém me trata com deslealdade ou rudeza. A princípio, supus que ele iria achar que a minha execução ao piano era absolutamente horrível e que sairia desagradado. Mas, qual nada! Ao invés disso, apresentava sugestões valiosas quanto a dedilhado e coisas assim. É engraçado que ele não se considere absolutamente paciente, mas acho que, quando trabalha comigo, é a personificação da paciência.

Ele é na realidade muito compreensivo para se mostrar descortês com respeito seja ao que for. Se, por acaso, não me sentir bem, ou as coisas estiverem a sair mal, ele é extremamente gentil e atencioso. Por vezes, imagino que isso acontece porque ele próprio deve ter sofrido muito. O facto de ter sido tísico quando se encontrava aqui no mundo, talvez o tenha tornado mais compassivo para com as pessoas que sofrem ou que estejam doentes.

Falamos mais a respeito de música. Não tenho com ele o mesmo tipo de conversa que mantenho com Liszt. Porém Chopin tem um jeito muito natural, amistoso e brincalhão, que, tenho certeza, não simula apenas para me deixar à vontade. Nada há de melancólico nele — não é o que se diz a seu respeito. Acho-o uma criatura muito alegre. Quando fala em Deus, fá-lo com grande reverência, e percebo então o lado sério e mais profundo da sua natureza.

Com ele, trabalho ao piano sem ouvir a música mentalmente, antes de ela surgir. As notas sucedem-se gradualmente. Ele diz-me quais são as notas e os acordes e então experimentamo-las ao piano. Se tento um acorde e os meus dedos caiam sobre as notas erradas, empurra-os delicadamente, e se deixo que meu dedo seja guiado, cai na nota certa.

Então ele, muito contente, diz com o seu sotaque: “Ah! Isso mesmo!” Acho este método muito mais fácil do que escrever a música ditada, como quando me dá uma orientação extra com que ele próprio acerta as notas para mim, tornando-se, assim, mais rápido. Mas muita de sua nova música é demasiado difícil para eu executar corretamente — vou tropeçando nela, obtendo apenas uma ideia de como deverá ser.

Por exemplo, fui convidada para tocar no Albert Hall, na comemoração do Dia do Armistício, em 1970, e perguntei a Chopin se ele me transmitiria uma nova peça musical. Teria que ser bem curta, pois deram-me apenas alguns minutos.

"Mais oui!” respondeu ele imediatamente. E dois dias depois retornou com um pequeno estudo, brilhante. Um tanto brilhante demais, pensei eu. Levei semanas a estudá-lo para tentar conseguir dominar a peça.

Chopin aparece tão frequentemente em minha casa que suponho que ele não pode deixar de envolver-se, até certo ponto, na nossa vida diária. Lembro-me de um dia em que nos salvou de uma inundação. A minha filha tinha ido ao banheiro preparar um banho, sem que eu soubesse, e, como as crianças geralmente fazem, virou costas, e esqueceu tudo. Subitamente Chopin parou de transmitir a música em que trabalhávamos e disse alvoroçadamente: "Le bain va être englouti.”

(A banheira vai transbordar)

Ele costuma expressar-se em Francês sempre que está agitado ou distraído e, como o meu Francês fosse apenas o que aprendi na escola, há muitos anos atrás, não consegui, a princípio, entender o que ele estava a dizer. Contudo, com a visita de tantos compositores que falam Francês, o meu conhecimento da língua tem forçosamente que melhorar, e, por sorte, acertei, correndo para o banheiro a tempo de fechar a água que já estava a transbordar.

Ele é também muito gentil em comparecer aos concertos, quando toco. Creio que até sente prazer em estar presente, e é para mim um apoio moral, pois ainda fico muito nervosa quando toco em público, visto não ser absolutamente uma virtuose.

Há algum tempo atrás, fiquei muito emocionada por ter recebido um convite para visitar Leonard Bernstein. Ele queria ver algumas das minhas músicas, e fez-me perguntas sobre a forma pela qual eu as recebia. Disse-me: "Chopin era muito "sexy." Ainda é?" Respondi: "Não creio. Nunca notei nada. Mas, de qualquer modo, ele não o seria mais agora. O sexo é um aspeto físico da vida, que dificilmente se manifestaria num ser não-físico."

Com efeito, os seres desencarnados não têm um senso sexual, ou interesse algum por coisas dessa natureza. Após a morte, o lado terreno do nosso ser fica para trás. O amor expressa-se de forma muito mais plena e venturosa em outras esferas, exaltando a harmonia existente entre uma pessoa e os seus entes queridos. Por haverem desaparecido todas as barreiras físicas, as almas que se amam podem unir-se num esplendoroso sentimento de integração e unidade.

Quando estamos aqui na Terra, o nosso verdadeiro Eu encontra-se geralmente dissimulado ou oculto. Escondemos os nossos sentimentos e pensamentos mais íntimos, mesmo das pessoas a quem mais amamos. Uma comunicação espontânea e uma comunhão perfeita parecem coisa muito difícil para a maioria das mentes humanas. Esses disfarces impedem, pois, um verdadeiro relacionamento verdadeiramente de harmonia. Na Terra, enxergamos através de lentes escuras, mas, em outros mundos, estamos face a face uns com os outros, e é uma alegria poder partilhar conhecimento com os nossos entes queridos, sem quaisquer barreiras. É algo impossível de descrever.

Todas as variadas dissimulações com que aprendemos a viver, desaparecem. Podemos preocupar-nos com os nossos corpos, mas para os que vivem no mundo espiritual o corpo humano nada mais é do que um abrigo ou uma peça de indumentária. Nele vivemos. Serve de guarida à nossa alma. Em verdade, Liszt declarou mesmo, em certa ocasião, que uma vez nos encontremos libertos dos nossos corpos físicos, o sexo, no sentido em que o conhecemos, deixa inteiramente de existir.

Podem imaginar o forte sotaque que Chopin apresenta. Tive uma experiência muito interessante a esse respeito. Pertenço à Sociedade de Estudos Físicos e Espirituais das Igrejas, e conheci, aqui em Londres, um dos seus membros, o Reverendo Barham, numa visita que nos fez, vindo de Rugby, onde mora. Perguntou-me como era a voz de Chopin, e tentei descrever-lhe o seu timbre e sotaque. É uma voz um tanto rouca, porém não

baixa, e bastante modulada. Então o Reverendo Barham disse: “Tenho um gravador, que levei comigo, quando fui ver um médium de voz direta, chamado Leslie Flint. Parece que a pessoa que falava era Chopin. A senhora poderia ver se acha que a voz seja de Chopin ou não?”

Bem. Eu conhecia Leslie Flint. É famoso em círculos psíquicos e de grande reputação, e naturalmente eu estava fascinada com a perspetiva de ver se a voz era a mesma que eu vinha ouvindo nos últimos anos.

Era exatamente a mesma. O mesmo tom, o mesmo sotaque estrangeiro. Um sotaque meio de Francês, mas não exatamente. Quando fiz esta observação, o Reverendo Barham declarou que ele havia indagado de alguém, especializado em línguas — sem revelar a quem a voz pertencia — e lhe disseram que era Inglês falado com sotaque Franco-eslavo. O que fazia sentido, pois Chopin era meio Polonês. Ouvindo a gravação, notava-se também aquela mesma maneira jocosa que ele adota, e convenci-me de que se tratava realmente de Chopin. Uma das pessoas, que se encontrava na reunião quando a gravação fora feita, disse: “Você é Polonês, não? Diga alguma coisa em Polonês.”

E Chopin exclamara, naquele jeito brincalhão dele: “Ah! Você agora está a testar-me!” E aparentemente não condescendeu em falar Polonês. Mas ele tem falado muitas vezes comigo nessa língua. É difícil captar o que diz e repeti-lo, mas por vezes tenho conseguido algumas palavras, embora acho que eu as pronuncie mal. Certa vez, quando ele estava a transmitir-me uma música, creio que alguém tentou interrompê-lo, e ele, muito zangado, articulou algumas palavras, que anotei foneticamente. Quando as conferi com um meu conhecido que era Polonês, fiquei a saber que queriam dizer simplesmente: “Vá embora!”

Há duas sequências do caso de Leslie Flint. Primeiro, uma tarde eu estava a assistir à televisão enquanto tomava uma rápida chávena de chá, quando subitamente tive um pressentimento de que deveria mudar para outro canal — para o programa de Eamonn Andrews. O meu filho Thomas reclamou por preferir o outro programa, mas o meu pressentimento era muito forte, de modo que mudei para o outro canal.

Vi que estavam a começar um programa sobre Leslie Flint. Lá estava no vídeo um retrato de Chopin e estava a ser apresentada uma gravação da sua voz. Naturalmente, após terminada a gravação, muitas perguntas foram feitas. Achei que Leslie Flint falou sem a menor inibição, com muita calma, dizendo que era uma pena que haja pessoas — e muito frequentemente

aquelas que se supõe que deveriam ter interesse — que pareçam querer fazer o possível para contestar qualquer espécie de contacto com o outro mundo, ao invés de procurarem ponderar sobre a evidência das provas e admitirem a sua possibilidade.

Tocaram gravações de mais umas duas ou três pessoas também — de Oscar Wilde e Ellen Terry, se bem me lembro. E lá veio a pergunta costumeira: "Por que é sempre gente famosa?"

Leslie Flint deu a mesma resposta que costumo dar. Não é sempre gente famosa, mas, se os seres que se têm manifestado, forem amigos ou parentes de alguém e desconhecidos dos outros, nada significam para o público em geral. As pessoas famosas e conhecidas do público despertam maior interesse, por na sua autenticidade poderem ser mais facilmente verificadas do que a de vozes inteiramente desconhecidas. E, além do mais, conforme creio já ter dito, são as pessoas mais extrovertidas que parecem conseguir atravessar para o nosso mundo com menor dificuldade. E comumente fama e extroversão parecem andar de mãos dadas.

A segunda sequência da história de Leslie Flint foi que fiquei tão intrigada ao ouvir a voz de Chopin por intermédio de um outro médium, que participei de algumas "sessões" com o próprio Sr. Flint. Tiveram um êxito incrível: Chopin, Beethoven, Liszt, e Sir Henry Wood (que por vezes me visita), todos apareceram e reafirmaram as razões do seu trabalho. Clara Schumann, de modo surpreendente, também apareceu, e, de modo igualmente surpreendente, Liszt pareceu ter tido grande dificuldade em estabelecer contacto pelo método de voz direta.

Queixou-se de que era muito difícil, e que ele se acostumara tanto a falar comigo diretamente, que achava aquele meio muito mais difícil. Chopin, por outro lado, já dominou por completo o método de voz direta. Tagarelou por algum tempo, e ficou muito zangado comigo, com o seu ar de gracejo, por eu o chamar de Monsieur Chopin.

"Que 'Monsieur Chopin' é esse?" exclamou, elevando a voz." Se tu não me chamares Frédéric, não te chamarei de Rosemary!" (Ele pronuncia o meu nome assim: "Rosemarie"). Mas todos eles acentuaram de novo a importância do trabalho que estou a fazer para eles, e disseram que estão muito satisfeitos por os resultados estarem a começa a evidenciar-se no mundo. E conseguirão imaginar o quão reconfortante foi para mim ouvir essa confirmação — e inteiramente através do trabalho de um outro médium?!

Capítulo Sete
OS COMPOSITORES

Todos os compositores que têm vindo até mim, chegaram inicialmente acompanhados por Liszt. Ele apresenta-mos por ser, conforme já expliquei, o organizador desse grupo de músicos que me têm utilizado para trabalhar consigo. Frequentemente, após a primeira apresentação, vêm ver-me sozinhos. Após os primeiros encontros com um compositor recém-chegado, Liszt torna-se menos atuante, embora eu já tenha observado que, mesmo quando começam a trabalhar comigo com certa independência, ele geralmente fica por ali, a vigiar para ver se as coisas estão a decorrer bem, e pronto a intervir, se necessário.

Brahms parece por vezes vir de mansinho e completamente por sua conta, embora seja possível que Liszt saiba que ele está comigo. Parece que todos eles têm de se enquadrar numa espécie de plano, e revezar-se na comunicação. É como se tivessem que ir a Liszt e pedir-lhe permissão para trabalhar comigo. Acho que ele talvez faça o papel de vigilante, para se assegurar de que eu não fique demasiado sobrecarregada com as exigências dos diversos compositores. O que é muito bom, pois, de outro modo, eu jamais teria um momento de paz. Conforme as coisas decorrem, quando estou em casa eles já me mantêm muito ocupada.

Schubert e Beethoven vieram ver-me juntos, da primeira vez. Liszt, é claro, acompanhava-os para fazer as apresentações. E tenho ideia de que da primeira vez em que vi Schubert ele usava óculos. Tenho certeza de que foi apenas para ajudar-me a identificá-lo, porque, obviamente, eles não necessitam de óculos, do lado de lá, e, atualmente, quando vem visitar-me, ele já não os usa mais. Observei que Schubert era verdadeiramente muito bonito, particularmente porque não é "balofo" nem bochechudo como parece ser em todos os seus retratos. Quando fiz o programa "London Weekend Aquarius," apresentaram-me uma fotografia de Schubert sem

óculos, e, embora estivesse um tanto gordo, era possível ver-se que fora muito bonito em vida.

Uma das coisas de que mais gosto nele é a sua expressão. Tem uns olhos muito brandos, e parecem irradiar cordialidade. É extremamente modesto e retraído, quieto e ao mesmo tempo alegre, de certo modo, apesar do seu senso de humor ser bastante antiquado. Não conta anedotas, mas exsuda bom humor, e é obviamente muito brincalhão. Acho que deve ter igualmente sido assim aqui na Terra. Estou certa de que esta sua personalidade notável não lhe adveio depois de se ter libertado deste mundo. Acho Schubert adorável. Creio que qualquer um gostaria dele. A modéstia que apresenta é cativante e ele nunca muda. Não é temperamental em absoluto. Liszt é bem diferente. Quando está nos dias de loquacidade, fala fluentemente e com grande rapidez, mas, de outras vezes, é bem solene e calado. Schubert, ao contrário, é sempre o mesmo. Modesto, alegre e muito bondoso.

Foi em 1966 que ele e Beethoven vieram ver-me pela primeira vez. É fácil lembrar-me da primeira vez em que cada um deles apareceu, pois costumo pôr a data nas músicas quando as escrevo. Até agora, Schubert transmitiu-me uma Sonata para piano, a Sonata em Dó Maior, de cerca de quarenta páginas. Considero-a uma peça bela e harmoniosa — nem muito fácil, nem muito difícil de executar. Transmitiu-me também cerca de oitenta canções, a maioria com letra. Na maior parte tentou passá-las com a letra em Alemão, mas acho muito difícil escrever a letra, pois nunca estudei Alemão.

Uma dessas canções foi apresentada em um programa de música da BBC. O Dr. Troupe, que é um excelente musicista e professor da "Guildhall School of Music," tocou a peça e pediu a um dos alunos da Guildhall que a cantasse. Tenho várias partituras de Quartetos de cordas de Schubert, nenhuma ainda terminada. Como é natural, qualquer peça musical para mais de um instrumento leva muito mais tempo a ser-me ditada. Há também parte de uma peça de música para orquestra, e estamos a trabalhar igualmente numa ópera, que tenho receio de que venha a ser duro escrever.

Já tenho algumas passagens dela, e a música é impressionante. Usou algumas harmonizações muito estranhas, e terei de mostrar o que dela já tenho a alguém que seja mais entendido em música para que ma explique. Schubert não escolheu para o enredo da ópera uma história conhecida. É

uma ideia original acerca da vida após a morte e de como a vida prossegue e pode triunfar sobre a morte. Ele gosta muito de urdir este tema nas suas canções. Uma que ainda não está completa, mas da qual gosto de modo especial, é assim:

"Suave cai a neve no inverno;
Gélida sopra-a a ventania de um lado para outro.
Poderá haver esperança num mundo tão cruel?
Virá nova Primavera? Desabrocharão as flores?
Haverá vida após a amarga dor da morte?
Acordarás tu no Céu no amanhã?"

Ele parece estar a tentar fazer com que as pessoas se compenetrem de que há talvez algo mais por que se esperar. Creio que deseje incutir essa esperança.

A propósito, quando estamos a trabalhar nas suas canções, ele por vezes tenta cantar-mas. Lamentavelmente, não tem boa voz. Eu pensava que, chegando ao lado de lá, todo o mundo adquiriria imediatamente uma bela voz — mas a dele desmente tal teoria. Tem uma voz bastante macia — diria que em tom de tenor — não profunda. E fala com sotaque bem forte, e por vezes tão atrapalhado que não consigo entender o que diz, e tenho de pedir-lhe que me repita.

Schubert é um dos compositores que aparece noutros locais além da minha casa. Lembro-me de uma ocasião em que fui a Attingham Park, no verão de 1967, para um dos cursos que Mary Firth ali ministra, no *College for Adult Education*. Ela e eu tinhamo-nos tornado bastante amigas por essa altura, após o nosso encontro original através dos Wontner e de Sir George e, como nesta ocasião ela estava a orientar um curso sobre Schubert, fui pensando que isso poderia ajudar na minha compreensão da sua música.

Uma das peças que ela estava a abordar era a Sinfonia em Dó Maior, que eu não conhecia de todo. A todos os alunos do curso é pedido que acompanhem uma partitura, e Mary explica exatamente como fazê-lo.

Ela faz isto principalmente em benefício dos alunos mais recentes, que estão apenas a começar a aprender apreciação musical e teoria. Algumas das pessoas que lá vão são como eu era, começando mais ou menos do zero, embora a maior parte dos alunos que frequentam os seus cursos sejam ou professores de música, pessoas qualificadas em música até certo grau ou estudantes de música a tempo inteiro. Aqueles com o meu tipo de

conhecimento técnico limitado são, na verdade, bastante raros em Attingham.

No entanto, assim que a explicação de como acompanhar uma partitura termina, começa o objetivo principal da lição. Uma pequena secção da peça que estiver a ser estudada é reproduzida no gira-discos e, depois, Mary Firth manda parar a máquina, explica o que a música está a fazer e aponta os vários instrumentos que estão a ser usados, explicando o papel das cordas, etc. Depois, faz perguntas. Tudo isto serve para compreender a música e salientar todas as nuances maravilhosas que se poderiam perder ao ouvir apenas casualmente.

Ela estava a analisar a sinfonia de Schubert desta forma quando, subitamente, vi que ele estava de pé ao meu lado. Ele disse, no seu inglês de sotaque carregado: "Queres tomar nota daquela passagem?", apontando-me alguns compassos de música tocados por um dos instrumentos de sopro na partitura que eu segurava.

"Para quê?", perguntei, fazendo uma pequena marca a lápis junto às notas que ele indicara.

"Verás", disse ele.

À medida que a lição avançava, Mary Firth acabou por parar o gira-discos e perguntou se alguém conseguia identificar uma certa secção na peça que acabávamos de ouvir que fosse algo invulgar.

Houve um longo silêncio. Nenhuma das cerca de cinquenta pessoas que lá estavam — a maioria músicos altamente qualificados — falou. Ela olhou com um ar um pouco inquisitivo e disse: "Pago o copo de xerez desta noite a quem responder corretamente à pergunta."

Houve um longo silêncio e ela disse: "Ninguém sabe?"

Bem, neste ponto, Schubert deu-me um toque e disse: "Força. É aquela passagem que te pedi para anotares. Diz-lhe."

Então ganhei coragem e disse, de forma bastante tímida: "Poderiam ser estes compassos?" E apontei-lhos.

Mary ficou muito surpreendida, porque eu estava certíssima, e ela sabe perfeitamente que eu sou um pouco lenta nestas coisas, especialmente numa partitura orquestral, uma vez que não tive formação de orquestra. Felizmente, não me perguntou o que havia de invulgar na passagem, mas depreendi mais tarde que tinha algo a ver com o facto de um tema (ou sujeito, como lhe chamam) estar guardado de forma bastante secreta numa das partes dos instrumentos de sopro e ser difícil de detetar. O próprio Dr.

Firth estava sentado ao meu lado e nem ele tinha falado. Possivelmente saberia a resposta, embora tivesse permanecido em silêncio.

Mais tarde, nessa noite, quando nos reunimos todos para o jantar e o xerez estava a ser servido (o qual tínhamos de pagar separadamente), Mary disse-me: "Vá lá. Tens de beber o teu copo de xerez."

"O Schubert é que deveria bebê-lo, na verdade", disse-lhe eu.

Ela pareceu um pouco confusa.

"Porquê?", perguntou.

"Porque ele disse-me para marcar aquela passagem muito antes de tu fazeres a pergunta", contei-lhe. "Eu quis saber porquê, mas tudo o que ele dizia era 'Verás'. E depois, quando fizeste a pergunta, ele estava a dar-me toques e a dizer: 'Força. Diz-lhe'."

Contudo, como o copo de xerez não podia ser disponibilizado a Schubert neste ponto da sua existência, bebi-o eu em nome dele, brindando-lhe com o meu agradecimento.

Não sou especialista em Schubert — nem em nenhum dos outros, quanto a isso. Mary Firth é, e sei que ela gosta muito da música de Schubert. Ele sabe que ela tem uma fraqueza por ele e fica satisfeito pelo apreço dela pelo seu trabalho. Suspeito, aliás, que foi por isso que ele veio comigo àquele curso em particular.

Já ouvi, na verdade, o final da Sinfonia Inacabada, e é muito, muito belo. Schubert deixou-me ouvi-lo por telepatia. Vários dos compositores conseguem fazer isto, e conseguem também "comprimir" o tempo de tal forma que posso realmente ouvir um concerto ou sinfonia inteira em minutos. Eventualmente, espero ser capaz de escrever o último andamento da Inacabada para Schubert — mas receio que seja uma tarefa longa e difícil.

Schubert não é uma pessoa muito faladora. Penso que é, na verdade, um pouco tímido demais para dizer grande coisa. Mas, mesmo assim, quanto mais conheço Schubert, mais o amo. Sinto uma profunda afeição por ele. É, de alguma forma, muito fácil lidar com ele e sinto-me à vontade na sua presença. Não num sentido romântico, claro. É o sentimento que se teria por um irmão mais velho ou por um tio muito querido. Amor — mas não amor romântico, para o caso de alguém ter ideias rebuscadas!

Gostaria de poder dizer o mesmo de Bach. Mas não gosto muito de trabalhar com ele. Ele é muito severo e não parece ter qualquer sentido de

humor. Nunca o vi sorrir uma única vez e ele tem tendência para ser bastante rígido. Ou talvez seja apenas comigo.

Quando ele vem a casa é apenas para trabalho, trabalho, trabalho. Raramente o vi fora da minha própria casa e ele nunca fala de outra coisa senão música quando lá está.

Tal como aos outros, Liszt trouxe-o a casa da primeira vez e explicou-lhe que ele provavelmente acharia difícil comunicar. Também, mais ou menos, o avisou para ir com calma, o que foi atencioso da sua parte, pois eu acharia que Bach é uma personagem muito forte e poderia ser bastante dominador.

Lembro-me de que, na primeira ocasião em que Liszt decidiu que não haveria problema em deixar Bach a trabalhar sozinho comigo, a observação de despedida de Liszt foi: "Não contraries a vontade dela." Bach não disse nada, mas preparou-se para trabalhar.

Na altura, pensei que seria uma coisa estranha de se dizer, e que talvez Liszt estivesse a tentar dizer educadamente: "Não sejas demasiado impositivo."

Mas Bach é impositivo. Tenho uma admiração e um respeito tremendos por ele, mas não consegui tornar-me próxima dele. Ele fala algum inglês, que eu pensaria que ele próprio aprendeu no outro lado, uma vez que não suponho que falasse inglês aqui. Gostaria de lhe perguntar, mas não me atreveria! Não conseguiria olhá-lo como um amigo e pedir-lhe conselhos ou ajuda. Tenho apenas de aceitar a música que ele me dá e pronto. É estritamente uma relação professor-aluno. Sinto o tempo todo que me está a ser dada uma lição de música muito formal.

Mesmo em espírito, ele assemelha-se muito a todos os retratos que se veem dele, exceto que parece ter agora um pouco menos de peso. Parece ter cerca de quarenta anos. Alguns quadros, por exemplo, fazem-no parecer com bochechas muito pesadas, e agora isso não acontece. Mas, no geral, é facilmente reconhecível através dos retratos. Por vezes veste roupas do seu próprio tempo, mas, surpreendentemente, por vezes aparece com algo mais moderno. Ele é, claro, um dos meus compositores mais antigos.

Ele é sempre muito asseado e arrumado na sua aparência, mas fico com a sensação de que não está minimamente interessado no seu aspeto. Tudo o que veste é de aparência bastante incaracterística. Nunca parece optar por cores vivas — veste maioritariamente castanhos e cinzentos — ao

passo que a maioria dos outros compositores gosta de usar coletes coloridos e gravatas brilhantes. Mas Bach é sempre bastante sóbrio no seu vestuário.

Tenho recebido uma quantidade razoável de música dele, mas nem de perto tanto como de Liszt, Chopin ou Schubert. E todas as peças que recebi de Bach são bastante curtas. Ele ainda não me deu nada de muito longo e suspeito que seja porque não quer deter-se no tipo de música que escreveu quando esteve aqui.

Agora que já me deu peças suficientes para estabelecer a sua assinatura, penso que ele quer progredir para algo bastante diferente. Tenho uma ou duas peças dele que penso que as pessoas poderiam não reconhecer como sendo de Bach de todo.

Eu própria ainda sinto intuitivamente um eco do seu trabalho nelas, mas esta música mais recente que ele está a produzir avançou para harmonias e ideias que duvido que ele tivesse usado durante a sua vida. A última música que recebi dele foi uma curta peça para piano que era realmente de estilo moderno.

A única coisa boa em trabalhar com Bach é que ele é rápido e exato. Ele consegue passar-me as suas ideias com muita clareza. Deve ter uma mente muito metódica. Ele não gosta que eu trabalhe ao piano e prefere apenas dizer-me as notas. Eu prefiro realmente usar o piano e, por vezes, tento escapar-me para ele para tocar o que ele me está a dar. Penso que ele desaprova e considera isso uma perda de tempo. Ou talvez não goste muito da minha forma de tocar!

Talvez quando tiver trabalhado mais com ele me sinta mais à vontade. Mas acho-o, de facto, bastante imponente. Mas, por outro lado, ele tem um talento imponente e acredito que o seu novo tipo de música — se ele conseguir transmiti-la — poderia suscitar um interesse considerável no mundo da música. O que é tão fascinante é que, embora ele tenha morrido em 1750, as suas ideias musicais são mais modernas.

Ora, Rachmaninov é novamente diferente. Quando ele me veio ver pela primeira vez, pensei que nunca conseguiria afeiçoar-me a ele. Ele não é propriamente severo — tem mais uma "cara de póquer" do que um ar grave e, quando sorri, fá-lo de forma bastante lenta e depois hesita. Muito diferente do sorriso de Liszt. Esse brilha. Subitamente, todo o rosto de Liszt se ilumina, enquanto que com Rachmaninov é quase como se ele pensasse e levasse o seu tempo antes de decidir que um sorriso é adequado. E quando sorri, notei que tem tendência a mover também a cabeça.

Ele fala inglês, como é óbvio, mas ocasionalmente, quando se esquece ou está entusiasmado, consegui apanhar uma ou outra palavra de russo da parte dele. Escrevo-a e tento perceber o que significa depois, mas não é fácil pois, claro, tenho de escrever o que quer que ele diga foneticamente.

Após um começo frio, agora gosto muito dele e, por vezes, falamos de outros assuntos que não a música. Acho-o amigável agora, embora de início fosse bastante rígido e formal. Perguntei-lhe uma vez sobre a Rússia e o que pensava do seu país hoje em dia.

Penso que ele deve ser patriota mesmo agora, porque respondeu com muito cuidado.

"A Rússia é um país muito grande", disse ele, "e tornar-se-á ainda maior se praticar a não agressão."

E não pareceu querer dizer mais do que isso.

Além de me dar música, Rachmaninov parece passar muito tempo aqui comigo a ajudar na minha técnica de piano. Ele foi muito insistente para que eu começasse a praticar sextas cromáticas, que são muito difíceis de fazer. Deu-me o seu próprio método de dedilhação para praticar ao tentar estas.

Pouco depois, em 1967, que foi por volta da altura em que Rachmaninov apareceu pela primeira vez, comecei a ter aulas de piano novamente para poder tocar a música dos compositores com mais perícia. Disse ao meu professor — sem mencionar Rachmaninov, claro — que queria praticar sextas cromáticas.

"Por que não?", disse ele. "Se queres mesmo praticá-las, é isto que deves fazer."

E deu-me uma dedilhação que era inteiramente diferente da que Rachmaninov tinha sugerido. Penso que Rachmaninov, em vida, pode ter usado métodos bastante individuais.

Ele é um mestre bastante exigente. Tem-me posto a praticar outras técnicas, como o cruzamento de terças cromáticas. Estas são absolutamente terríveis de tocar. Começa-se com duas oitavas de distância e em terças, movendo-se com ambas as mãos, aproximando-se cada vez mais até se cruzar no meio com a mão direita por cima e continuar as terças. Depois deve-se cruzar com a mão esquerda por cima. Como podem imaginar, não me agrada nada tocá-las. Ele tem as suas dedilhações particulares que diz serem melhores para a técnica e facilitarem a execução.

"Eu usaria sempre a dedilhação que torna a execução mais fácil do que aquela que é considerada correta", disse-me ele uma vez.

Ele não se preocupa muito com a expressão quando me está a dar uma lição. Isso e a interpretação são deixados para Liszt infundir no meu tocar. É na velocidade e no brilho que Rachmaninov se concentra e, se tivéssemos ambos tempo para nos dedicarmos a isso, penso que ele poderia fazer uma grande melhoria no meu tocar. Mas não é possível tirar tempo quando estou a tentar receber composições de todos os outros compositores e a passar a limpo todas as peças que já rascunhei.

Rachmaninov também tentou "incutir algum estilo" na minha execução e, se eu abandonasse completamente o lado da composição do trabalho e apenas estudasse com ele, tenho a certeza de que ele conseguiria fazer-me soar bastante bem.

Ele fica de pé, muito pacientemente, ao meu lado enquanto eu toco. Nunca o vi sentar-se. Liszt, Chopin e Schubert sentam-se todos por vezes, e Beethoven fê-lo uma ou duas vezes quando estava a falar comigo. Devo dizer que é algo extraordinário quando se sentam. Mas suponho que apenas o fazem para criar uma atmosfera relaxada.

O rosto de Rachmaninov é um pouco longo e fino, e ele parece muito mais severo do que realmente é. Mas é muito compassivo, penso que porque ele próprio sofreu. Disse-me que houve um período na sua vida em que se sentiu totalmente rejeitado como pessoa e como músico. Deitou-se simplesmente e esperou morrer, e depois, gradualmente, a sua confiança começou a ser restaurada e sentiu que talvez escrevesse grande música, apesar do que os miseráveis críticos tinham tido a dizer sobre o seu trabalho.

Mencionei anteriormente neste livro que os espíritos parecem ter algum conhecimento prévio. Houve uma manhã em que eu estava terrivelmente ocupada. Tinha todas as minhas compras para fazer e já tinha literalmente o casaco vestido para sair quando Rachmaninov apareceu, pedindo para terminar uma peça musical em que já estávamos a trabalhar.

"Oh, não posso parar agora", disse eu. "Simplesmente não tenho tempo."

Ele foi muito insistente e persuadiu-me a sentar-me, e depois disse: "É importante que recebas esta composição. Vais precisar dela esta noite, e desejo dar-lhe uma conclusão."

Ele não me dizia por que razão eu precisaria da sua música e eu não tinha a certeza se devia ou não acreditar nele. Quando os compositores têm uma peça nova para comunicar, têm tendência para ser bastante exigentes e para não se deixarem demover sob circunstância alguma, por muito inconveniente que seja. Seja como for, um pouco contrariada, aceitei receber a música e, felizmente, terminámo-la bastante depressa. Quando parou de ditar, disse-me que a peça era, na verdade, mais longa, mas que tinha terminado aquela secção para que pudesse ser tocada como uma parte completa. Depois despediu-se, com a observação final acompanhada por um dos seus raros sorrisos: "Não te esqueças de levar isso contigo logo à noite. É importante."

Tanto quanto eu sabia na altura, não ia a lado nenhum nessa noite. Tinha convidado alguns amigos para jantar, e fiquei sem saber nada sobre o misterioso evento que ele sugerira antes de partir.

No entanto, ele tinha toda a razão. Mais tarde, nesse mesmo dia, o meu agente, Barry Krost, enviou-me um telegrama pedindo-me para lhe telefonar. Corri até à cabine telefónica na esquina, consegui falar com o escritório do Barry e disseram-me que Leonard Bernstein, o compositor americano, estava em Londres, hospedado no Savoy, e gostaria que eu fosse cear com ele e com a sua mulher nessa noite, às onze horas.

"E," acrescentou o Barry, "leva contigo algumas partituras."

Bem, fiquei um pouco agitada com toda a ideia. Sentia que as onze da noite era muito tarde para sair, e eu não possuía a roupa adequada para visitas ao Savoy ou para conhecer pessoas como os Bernstein. Hesitei e vacilei ao telefone até que o Barry, decidindo que eu estava completamente louca por hesitar perante a oportunidade de conhecer um dos compositores mais famosos do mundo, disse: "Não sejas tonta. Claro que tens de ir. Enviaremos um carro para te buscar por volta das 22h30."

Quando eu estava a reunir algumas partituras para levar nessa noite, após aceitar o convite (o que felizmente pude fazer, pois o compromisso da ceia fora adiado de qualquer modo), Rachmaninov reapareceu brevemente para me lembrar de levar aquela partitura específica em que tínhamos estado a trabalhar de manhã. Ele disse que achava que o Sr. Bernstein ficaria especialmente interessado nela. Por isso, fiz o que ele disse.

Às onze da noite, cheguei ao Savoy, agarrada a algumas músicas dos compositores, incluindo a peça de Rachmaninov. Fui conduzida à suíte do Sr. Bernstein, encontrando-o a fazer uma refeição com a mulher e com Erik

Smith — que é filho do maestro Hans Schmidt-Isserstedt —, a mulher deste e o meu agente. O Sr. Bernstein tinha estado a trabalhar arduamente toda a noite a dirigir, mas estava cheio de vida e acolheu-me de forma muito amigável. Eu estava um pouco intimidada, mas ele logo me fez sentir mais à vontade com o seu calor e personalidade.

"Ora, o que vai beber?", perguntou ele. "Pode pedir qualquer coisa, claro, mas aqui na minha suíte só temos uísque e vodka."

Eu nunca tinha bebido nem um nem outro e hesitei, sem saber o que dizer.

"Tome, prove isto", disse ele subitamente, e enfiou-me o seu próprio copo na mão. Bebi um gole, perguntando-me quantas pessoas teriam tido a honra de beber pelo mesmo copo que este grande maestro. Era uísque, informou-me ele, e achei o sabor bastante forte; Erik Smith ofereceu-se para me preparar uma versão mais suave.

"Gostaria de um pouco de frango? Está muito bom", continuou o Sr. Bernstein, "ou estes camarões — são simplesmente deliciosos? Oh, quem me mandou pensar neles. Agora também quero!"

Havia empregados a atender discretamente a todas as suas necessidades e, mal ele mencionou que queria camarões, entrou um carrinho com uma dose generosa, belissimamente servida. Pareceu-me que ele era muito popular entre os empregados, e fiquei com a impressão de que não era apenas por ser famoso e rico, mas porque eles realmente gostavam dele por ele próprio.

Pouco depois, perguntou-me que música eu tinha trazido, e retirei várias partituras da pasta que levava comigo. Ele convenceu-me a tocar, o que fiz com algum receio, consciente das minhas limitações técnicas. Depois, pediu algumas das partituras para tocar ele próprio. Tornou-se evidente que ele é um pianista maravilhoso, além de um grande maestro. Gostou muito da "*Fantaisie-Impromptu*" em três andamentos que eu recebera de Chopin; aliás, gostou de muitíssimas peças: de Liszt, de Schubert, de Beethoven e da de Rachmaninov que, como o compositor previra, o interessou imenso.

Era uma peça vivaz, de natureza muito cromática — um verdadeiro estudo de concerto — e o Sr. Bernstein entusiasmou-se muito com ela, tocando-a com grande brilhantismo e uma velocidade notável, fazendo ecoar algumas passagens como trovões. Soava esplêndido, e eu desejei ser capaz de a fazer soar tão maravilhosamente. Houve apenas uma peça de

que ele não pareceu gostar: "É o único compasso que não aceito", foram as suas palavras exatas. Mas Rachmaninov, entretanto, já a embelezou, por isso talvez ele a "aceitasse" agora.

Na *Fantaisie-Impromptu* de Chopin, há um tema adorável a certa altura que cativou tanto o Sr. Bernstein como a sua mulher. Pediram que fosse tocado várias vezes, como se o quisessem memorizar. Espero que esta peça de Chopin venha a ser gravada um dia, porque envolveu muito trabalho árduo e paciência, tanto da parte dele como da minha, e tem sido aclamada como tipicamente de Chopin e muito unitária na sua estrutura.

Chopin disse que, durante a sua vida, fora comentado que algumas das suas obras eram agrupadas de forma desconexa; este trabalho, disse ele, demonstraria talvez que ele era capaz de uma composição com unidade. Tenho notado que alguns dos compositores ainda podem ser sensíveis às críticas e, mais do que uma vez, esperei que não ficassem desapontados quando surgiram comentários de natureza depreciativa ou desdenhosa.

Temos de aceitar todas as críticas com naturalidade, lembrando que nem sempre são bem fundamentadas e podem, por vezes, estar até tingidas de inveja. Mas tem sido uma grande alegria para Chopin e para os outros descobrir que a maioria das composições que me deram são realmente apreciadas pela sua beleza, sejam elas simples — como algumas são — ou muito complicadas — como são muitas. Há peças que exigem um pianista de nível virtuoso para serem executadas realmente bem.

Senti-me como uma verdadeira Cinderela naquela noite em que conheci o Sr. Bernstein no Savoy — especialmente recordando os meus dias de trabalho braçal nas cozinhas da escola! Ele é um homem tão encantador e bondoso, e deve ser tão amado como admirado; e a sua mulher era igualmente encantadora e gentil. Antes de partir, ele deu-me alguns bilhetes para assistir à gravação do *Requiem* de Verdi na Catedral de St. Paul, duas noites depois. Era uma obra que eu nunca tinha ouvido — tal como muitas outras obras dos grandes compositores — e fiquei fascinada com a música bela e comovente, e com a condução fenomenal do Sr. Bernstein, que é um puro deleite de observar.

Suponho que se poderia chamar a Rachmaninov uma pessoa ligeiramente austera em certos aspetos. O oposto total é outro dos compositores: Debussy. Quando a televisão apresentou a sua vida há algum tempo, vi o filme com grande interesse, mas, de algum modo, o programa

não correspondia inteiramente ao homem que me visita com bastante regularidade para me dar a sua nova música.

Acho Debussy uma pessoa muito divertida. Gosta de se vestir com o que a minha filha chamava de roupas extravagantes, e ele é, de facto, exuberante. Uma vez apareceu com um casaco de pele de carneiro e um chapéu de palha pousado na cabeça. Ele obviamente gosta de usar este tipo de vestuário, e até lhe fica bem.

Ele é habitualmente retratado com barba, mas agora está barbeado, com uma pele algo pálida e uma grande quantidade de cabelo muito escuro que cresce a partir de uma testa imponente. Os seus olhos são escuros e a sua voz é profunda. Por vezes, com o esforço de tentar comunicar, pode soar um pouco áspera.

Tem um temperamento bastante sério. Quase nunca se ri e raramente sorri. Não é certamente uma pessoa humorística, embora possa ser bastante espirituoso em certas ocasiões.

Às vezes penso que ele é o mais original de todos os compositores que trabalham através de mim. Esta originalidade manifesta-se tanto no seu pensamento como nos seus hábitos, a tal ponto que o acho um pouco desconfortável para estar por longos períodos. Suponho que ele me envergonha um bocadinho. O Liszt está sempre a dizer que eu tenho tendência para ser muito certinha, e sinto-me mais relaxada com pessoas que tendem a ser convencionais. No entanto, Debussy é um pensador muito profundo, o que poderia explicar a sua vida extraordinária — se foi verdadeiramente como naquele programa de televisão. Pessoas que pensam profundamente são muitas vezes pouco ortodoxas, tenho descoberto. Quando as pessoas pensam por si próprias, em vez de aceitarem as ideias já estabelecidas, isso leva-as a parecerem pouco convencionais. Suponho que, tal como Liszt, Debussy também foi vítima dos costumes da sua época. Milhares de pessoas vivem agora o tipo de vida que ele vivia então — usando roupas bizarras e, por vezes, dormindo com mulheres que não são as suas esposas. Hoje em dia, ninguém presta muita atenção. Naquela altura era diferente.

Embora eu, pessoalmente, não acredite que Debussy fosse tão desregulado como é muitas vezes pintado, e creio que hoje em dia ele não pareceria tão excêntrico.

Liszt disse-me uma vez que Debussy defende a visão de que Deus é um infinito. Como já mencionei, eles ainda têm as suas próprias visões

religiosas no outro lado, e nem todos têm as respostas, embora alguns pensem estar perto da verdade. Liszt diz que há pessoas que atingiram os níveis mais elevados onde conhecem a verdade final, mas nem sempre podem comunicar isto aos que não são tão avançados, principalmente porque estes não seriam capazes de apreender a totalidade.

Diz que, num sentido, Debussy tem razão quando diz que Deus é um infinito, mas é uma palavra que nos poderia induzir em erro aqui, porque é talvez demasiado vaga.

Debussy não é um visitante regular. É algo mercurial. Às vezes aparece e desaparece durante dias, e depois fico muito tempo sem o ver. Tenho recebido um número razoável de peças de piano dele, e ele começou a trabalhar num septeto que ainda não avançou muito. É para cordas e instrumentos de sopro, e o meio da peça parece bastante original e cativante. Penso que vai ser intrigante, mas o meu filho Thomas não gosta. Eu toco os temas ao piano e, cada vez que o faço, o Thomas encolhe-se porque sente que a música é um tanto dissonante.

Também tenho recebido algumas canções de Debussy, e as letras destas deverão vir de alguém chamado Lamartine, que foi escritor em vida e que está no outro lado agora, com Debussy e os outros.

Houve uma ocasião em que fui a Attingham Park para uma das palestras de Mary Firth. Num período livre, esgueirei-me para a sala de palestras onde há um belo piano Steinway e toquei um pouco de uma nova peça de Debussy que ele me dera uns dias antes.

Um dos alunos disse-me ao jantar nessa noite: "Ouvi-a tocar um pouco de Debussy esta tarde."

Ri-me e disse: "Não foi nada que o Debussy tivesse escrito quando esteve aqui."

"Oh, ora essa", disse o jovem. "Eu estudo Debussy. Reconheceria a obra dele em qualquer lado. Reconheci-a imediatamente."

Tratava-se de um jovem chamado Derek Watson, que está agora na Universidade de Edimburgo a estudar música. Achei esse pequeno incidente muito encorajador porque, para mim, embora a obra que Debussy me está a dar possa estar a mudar em relação ao estilo em que escreveu enquanto na terra, ainda é reconhecível como sendo música sua em alguns casos.

Mas talvez o mais fascinante em relação a Debussy seja o facto de ele ter começado a pintar agora que está no outro lado. E ele mostrou-me o seu

trabalho. Limita-se a dizer: "Tenho um quadro", e apresenta-o. Nunca pergunta se eu quero ou não ver o que ele fez, embora, claro, provavelmente perceba o quão interessada estou.

Os quadros são lindíssimos e é uma pena enorme que o mundo não os possa ver. Ele próprio está tão orgulhoso deles que eu gostaria que se encontrasse uma forma de serem mostrados. O primeiro que vi era inteiramente em diferentes tons de azul. Ao início, tudo o que eu conseguia ver era aquela massa de azul, e pensei para comigo: "Bem, as cores são lindas, mas o que é isto?"

Depois, à medida que olhava com mais atenção, comecei a perceber que havia o rosto de uma mulher no meio do quadro. Até a pele dela era azul-claro, e o cabelo azul mais escuro, mas era tudo tão nebuloso que não era possível ver o rosto à primeira vista.

Ele também pintou um par de quadros, "*Nascer do Sol*" e "*Pôr do Sol*". Estes, naturalmente, estão em todas as cores solares — predominantemente vermelho e laranja-avermelhado. Ele nunca parece usar qualquer tipo de contraste nos seus quadros, e o mais recente que vi é predominantemente roxo, mas tons de roxo que parecem derreter-se num castanho-arroxeado. Só consegui vislumbrar esta pintura e quero muito vê-la de novo. É o mais escuro de todos os seus quadros até agora, e penso que contém penas de pavão fundidas discretamente na pintura.

Ele deu-me uma peça musical a que chamou "*O Pavão*" e o quadro lembrou-me dessa peça específica. Tenho a certeza de que as duas coisas andam juntas, pois há olhos pintados nas penas, como na cauda de um pavão. Mas, na sua pintura, ele fê-los parecer olhos reais. Isto é um pouco desconcertante, pois alguns dos olhos olham de frente, diretamente para o observador, enquanto outros olham de lado. É uma pintura curiosa, mas muito original.

Companhia mais relaxante do que Debussy é Brahms, que me veio ver pela primeira vez com Liszt, claro, em 1968. Gosto de Brahms. Sinto-me muito à vontade com ele. Tem uma paciência extraordinária e geralmente consegue comunicar sem qualquer dificuldade, mantendo a "ligação" por longos períodos de cada vez. Outros compositores que aparecem, particularmente Debussy, parecem incapazes de trabalhar comigo por períodos muito longos.

Acho Brahms uma pessoa muito serena e, no entanto, há algo de muito forte nele. É um pouco uma mistura em certos aspetos. Tem uma

certa qualidade modesta e, no entanto, há um ar de confiança tranquila nele. Por exemplo, se Schubert me dá uma peça, diz depois, com bastante ansiedade: "Gostas dela?". É como se estivesse um pouco incerto, precisando de reafirmação — e definitivamente não transborda de confiança. Por outro lado, quando Brahms me dá uma peça de música — está feito. Ele não está realmente preocupado se eu gosto ou não.

Tenho recebido muita música de Brahms, principalmente para piano, e houve uma peça sua no primeiro LP que a Philips gravou. Também me foram dados alguns quartetos de cordas por ele, e foi uma parte de um destes que foi tocada no final de um documentário da B.B.C. Ele também começou a introduzir instrumentos de sopro na sua música ocasionalmente, mas até agora isto está apenas na fase de desenvolvimento.

Devido aos quartetos de cordas, tenho de passar muita da sua música a papel manualmente. Lembro-me da primeira vez que ele chegou com a intenção de me dar música: eu estava sentada ao piano. Toquei o que ele me deu o melhor que pude, mas tornou-se difícil, pois ele usa décimas com bastante frequência. As minhas mãos, infelizmente, são demasiado pequenas para alcançar tanto, embora eu consiga agora melhor do que antigamente. Penso que Brahms deve ter tido uma abertura extraordinária entre os dedos quando esteve aqui. Descubro que ele quer que eu toque duas notas com um intervalo de cerca de quatro notas com dois dedos — e as minhas mãos não chegam lá. Estou a tentar melhorar, mas tenho tão pouco tempo para praticar técnica.

Brahms é um dos que fala um inglês bastante bom. Disse que teve um amigo que lhe ensinou a língua — não sei quem foi. Disse de forma algo enigmática que foi alguém que conheceu no nosso mundo e que está agora no dele.

Nas nossas conversas, ele mantém-se inteiramente na música. Não é uma das pessoas com quem eu possa conversar sobre outros assuntos. Fez pequenas observações ocasionalmente, mas, fundamentalmente, o seu interesse em vir ver-me é comunicar a sua música.

Um dia, chegou com Clara Schumann e eu pensei: obviamente, adora-a. Tinha o braço à volta dela de uma forma muito terna e protetora. Ela, claro, era a mulher de Robert Schumann e parece-me que, embora ainda tenha grande devoção pelo marido, partilha uma enorme afinidade com Brahms.

Obviamente não há casamento como o conhecemos no outro lado. Se alguém tem muitos amigos do mesmo sexo neste mundo, é considerado perfeitamente normal, ao passo que lá, se alguém tem vários amigos do sexo oposto, torna-se igualmente aceitável como um tipo diferente de relação. Por isso, não fiquei realmente surpreendida quando Clara Schumann apareceu na minha sala de trabalho com Brahms.

Explicou que queria dar-me alguma música que tinha sido escrita pelo marido — aparentemente, ao princípio, ele não quis vir pessoalmente. Mais tarde, ele apareceu, apenas uma ou duas vezes, mas acho que ele é muito esquivo e pouco apto a comunicar. Clara, por outro lado, manifesta-se de forma muito clara.

Mas, lá está, ela é uma pessoa firme; de vontade forte. Schumann, quando esteve na terra, sofreu de desequilíbrio mental, dizem-nos, e é possível que isso a tenha tornado mais enfática de temperamento, como talvez aconteça perante as dificuldades.

O marido dela era — e é — muito diferente. Não creio que ele goste de vir pessoalmente com a música. Suspeito que se sinta apenas um pouco constrangido ao tentar comunicar, tal como eu me sinto um pouco constrangida ao tocar para uma audiência. Além disso, não creio que os seus poderes de concentração no que diz respeito à comunicação sejam realmente muito bons. A sua mente tem tendência a divagar e ele fica absorvido em algo inteiramente diferente da música que tem para dar.

Imagino que a dificuldade resida no facto de ele não ser suficientemente extrovertido. Como já disse antes, parece que são aqueles que são extrovertidos em vida os que melhor conseguem comunicar connosco, que estamos aqui na terra.

É, segundo me disseram, um facto conhecido que Schumann era uma pessoa introvertida, e não suficientemente expansiva para conversar livremente com os outros. Ora, a Clara é muito mais extrovertida, embora eu não tenha recebido muita música nem dela nem do marido. Ele vem, por norma, com o Liszt. Nunca vi o Schumann e a Clara juntos ainda. Mas, em vida, o Brahms tornou-se amigo de ambos e, quando o Schumann foi para o hospital, ele tentou cuidar da Clara. Nunca casaram após a morte precoce do Schumann. Penso que o Brahms respeitava tanto a memória do Schumann que sentiu que poderia ser demasiado intrusivo casar com a sua viúva.

Contudo, receio não me sentir próxima dela. Parece ser uma pessoa um tanto dominadora. Mas, lá está, talvez tenha ficado assim como resultado de todos os problemas que teve na vida. Deve ter sido terrível para ela quando o marido enlouqueceu, pois estavam muito apaixonados um pelo outro. A sua vida não deve ter sido fácil, pois viveu muitos anos após a morte dele. Muitas vezes, as pessoas são chamadas de duras quando se trata apenas de alguma tragédia ou perda que as fez assumir uma atitude de autodefesa contra os problemas da vida. Mas, mesmo assim, não há muita simpatia entre nós. Ela não me parece muito feminina, embora deva admitir que tem um estilo muito próprio e definido.

Parece gostar de vestidos razoavelmente curtos para si mesma. Normalmente usa algo pelo meio da canela e não mantém as roupas do século dezanove que teria usado na terra. Atualmente, este comprimento pelo meio da canela pode de facto revelar-se elegante, dado que há movimentos no mundo da moda para trazer as saias mais para perto do chão.

Quase que diria que ela gosta de desenhar as suas próprias roupas e, da mesma forma que Debussy se dedicou à pintura, ela dedicou-se ao desenho de moda. Veste-se frequentemente um pouco ao estilo dos antigos gregos, com corpetes traçados, mas com pequenas mangas em balão acrescentadas. Notei que gosta de cores claras — a sua favorita parece ser uma espécie de tom creme. Nunca a vi a usar nada de tom escuro.

Parece gostar de tecidos brilhantes. A maior parte das suas roupas são em materiais de aspeto acetinado. Outra coisa que notei nela é que, quando sorri, os dentes superiores são ligeiramente salientes, mas bonitos.

Mas não vale a pena esconder os sentimentos. Não me sinto realmente à vontade com ela.

Uma das coisas maravilhosas sobre o trabalho que estou a fazer é esta oportunidade de conhecer algo das pessoas com quem trabalho e, em alguns casos, chegar a amá-las. Tenho um amor muito grande por Liszt, Chopin, Schubert, Beethoven e também — Rachmaninov. No entanto, ao princípio, nunca senti que pudesse sentir qualquer afeto por Rachmaninov. Ele parecia tão reservado e inacessível. Mas agora sinto uma amizade maravilhosa por ele.

No verão de 1970, ele disse-me que a comunicação se tornaria muito mais fácil entre nós — e agora é. Não faço ideia do que aconteceu para provocar a mudança, pois originalmente achava a comunicação com ele

difícil. Mas agora ele manifesta-se muito claramente quando está presente — embora desapareça durante semanas seguidas entre períodos concentrados de trabalho.

Durante muito tempo, Beethoven foi um enigma para mim. No início, comunicava apenas por telepatia. Imprimia a música na minha mente sem dizer uma palavra. Conseguia vê-lo, mas nunca nada era dito por nenhum de nós. Na maioria das vezes, descobria que conseguia captar lentamente as suas ideias, embora ele nunca nomeasse uma nota; eu simplesmente sabia, de alguma forma, o que ele queria transmitir.

Penso que talvez a comunicação original possa ter sido difícil e lenta a surgir porque eu tinha um pavor terrível dele. Ele é uma pessoa imponente de se olhar, e não há dúvida de que foi uma das maiores almas a viver neste mundo.

Ele parece ter entre trinta e cinco e quarenta anos quando me vem ver agora. Tem uma cabeça de formato muito belo, com um aspeto algo grego. A sua pele está boa agora e ele tem o cabelo muito preto, que usa puxado para trás da testa. Não é tão basto agora como nos seus retratos, mas continua a ser usado razoavelmente comprido. As suas feições são regulares e os seus olhos muito escuros. E são olhos diretos, que olham fixamente para nós.

Claro que já não é surdo. Esses males e fragilidades humanas desaparecem assim que chegamos ao outro lado. Foi a sua surdez e doença que, bem podemos imaginar, o terão feito parecer de natureza tempestuosa em vida. É preciso olhar para além da personalidade terrena, que foi uma reação às circunstâncias da sua vida, como acontece frequentemente com muitos. Dizer que ele não tinha bom génio nega a verdadeira grandeza do homem; essa irritabilidade não passava de um traço de personalidade, nada tendo a ver com a alma real.

Ao princípio, naquelas reuniões silenciosas, eu tinha uma forte sensação desta grandeza; esta verdadeira nobreza de alma. O quarto ficava cheio de uma atmosfera de santidade. E penso que foi o sentir esta atmosfera tão fortemente que no início me assoberbou, de modo que eu não estava suficientemente à vontade com ele para que houvesse muita conversa. Mas, gradualmente, comecei a perceber que Beethoven tem, de facto, uma grande simplicidade que é verdadeiramente sublime. E, tendo percebido isso, tornei-me um pouco mais confiante na minha atitude para com ele. Isto talvez o tenha encorajado a começar a falar comigo, e ele

começou a falar em inglês, muito calmamente, usando palavras curtas e fáceis, e frases de uma forma muito simples, quase como se estivesse a falar com uma criança — o que eu provavelmente pareço ser para ele.

Gradualmente, um laço de simpatia começou a surgir entre nós. Senti que, embora ele estivesse muito acima de mim, ele compreendia-me. E senti-me tremendamente honrada por ele simplesmente ficar ali parado a falar comigo. Por vezes fala sobre música, e outras vezes fala sobre si próprio ou sobre a vida — ou sobre Deus. Diz agora que anseia por verter grandes torrentes de música que realmente nos incitem a uma maior compreensão; quer derramar a sua música para nós em fontes de compaixão. E faz-me sentir que ele anseia por chegar à humanidade e envolver-nos num amor maravilhoso.

Ele tem uma devoção e uma crença em Deus intensas, sem qualquer estreiteza no seu pensamento, e um dia estava a falar comigo de forma tão gentil e calma que me senti muito comovida e muito humilde, e disse-lhe: "Beethoven — eu amo-te."

Ele limitou-se a olhar para mim com um esboço de sorriso e disse muito seriamente: "Com certeza."

No que diz respeito à sua música, ele tem-me dado a partitura para diferentes partes de uma sinfonia, mas é muito complicado de acompanhar e acho que é um processo lento e laborioso. Seria, claro, muito difícil receber este tipo de ditado musical de alguém que estivesse realmente aqui em carne e osso. As nossas duas dimensões diferentes tornam tudo muito mais difícil.

Mary Firth disse-me uma vez que até os seus alunos mais avançados achariam difícil se ela lhes ditasse algo nota por nota. Disse que simplesmente não é fácil escrever música desta forma.

"Não admira que aches difícil quando estás a tentar receber as notas de alguém noutro nível", disse-me ela uma vez.

No entanto, por vezes, a comunicação é muito rápida e simples. Penso que talvez possa haver uma certa quantidade de escrita automática envolvida. Por exemplo, quando o Peter Dorling estava a fazer o filme da B.B.C. e me perguntou se eu poderia trabalhar com um dos compositores, descobri que Beethoven estava lá. Ora, na altura, eu estava a trabalhar longe do piano, apenas sentada à mesa com papel de música e um lápis na mão.

A música começou subitamente a vir muito rapidamente e creio que Beethoven me deu cerca de seis ou oito compassos da mão esquerda de uma assentada. As notas estavam quase a escrever-se sozinhas, por isso penso que possivelmente haveria algum tipo de "controlo" a acontecer. A mão direita veio imediatamente a seguir. Mas isso é algo que me acontece. E imagino que seja mais fácil, por vezes, para os compositores trabalharem dessa forma. Afinal de contas, eles já sabem o que me vão dizer para escrever e é mais simples manter uma linha de cada vez.

Richard Rodney Bennett, o compositor, disse uma vez que ficou espantado com a velocidade a que a música foi escrita naquela ocasião. Explicou que mesmo pessoas habituadas a escrever música teriam dificuldade em passá-la para o papel com aquela rapidez. Mas eu nunca percebo na altura que está a avançar tão depressa. Geralmente é apenas depois que me dou conta da rapidez com que uma quantidade considerável de música foi passada para o papel.

Uma última coisa sobre a ocasião em que Beethoven ditou para mim para a B.B.C. — estavam na verdade vários compositores presentes na altura, mas eles decidiram que deveria ser a música de Beethoven a que eu receberia naquele momento específico. Eles parecem revezar-se para fazer estas coisas, tendo presumivelmente chegado a algum acordo.

Há apenas dois compositores do grupo que me deram música de quem ainda não falei. Um é Grieg; o outro Berlioz.

Grieg faz-me lembrar um grande cão peludo. E digo isto de forma muito elogiosa, porque adoro cães, particularmente os grandes e peludos! Ele é muito amigável e bondoso; de temperamento caloroso. E sinto que é alguém com quem eu poderia estar sempre à vontade. Um pouco como um tio muito amável. Sinto que há uma atmosfera de natureza em redor dele — e podemos ouvir isto na sua música. É a música da natureza que ele quereria escrever, e tenho a certeza de que estaria muito em contacto com os espíritos da natureza.

Até agora, deu-me apenas cerca de meia dúzia de peças de música, nenhuma das quais foi executada publicamente. Gostaria de ter usado mais do que uma no primeiro LP, mas a Philips decidiu usar apenas aquela; uma pequena peça chamada "*A Shepherd Piping*" (Um Pastor a Tocar Flauta).

Vejo bastante o Berlioz porque ele parece ser um dos melhores amigos de Liszt. Penso que foram bons amigos também na vida real, ao ponto de chegarem a partilhar um apartamento em Paris. Na altura, Liszt

estava a dar recitais em Paris e Berlioz trabalhava numa nova peça musical. Liszt disse-me que era *Troilus and Cressida*, mas tanto quanto sei esta ópera (ou talvez não fosse uma ópera) ou nunca foi terminada ou simplesmente não foi executada.

Liszt parece ser tão amigo de Berlioz como é de Chopin, provavelmente porque são muito semelhantes em temperamento. A primeira vez que me apercebi disto foi na ocasião original em que Liszt trouxe Berlioz para me ver. Ele disse: "Este é o meu grande amigo, M. Berlioz," e eu pude ver então o quanto tinham em comum. São muito parecidos com irmãos — ambos com um tipo de vitalidade semelhante e ambos românticos; ambos cheios de fogo e de devaneio alternados. Além disso, são pessoas muito emocionais, com a diferença de que Liszt tem uma natureza muito devota que não é tão aparente em Berlioz.

Quando Berlioz me veio ver pela primeira vez, achei difícil comunicar com ele; de alguma forma, achei quase impossível conseguir uma boa sintonização. Continua a não ser perfeita, mas recebi parte de uma marcha dele e trechos de música orquestral, mas até à data não foi transmitida nenhuma composição completa de Berlioz. Ele parece muito mercurial e não é um comunicador "constante".

Ao tentar receber partituras orquestrais dele, receio ter tido dificuldades. Mas, fora isso, não há muito mais. Na verdade, parece que o vejo com mais frequência do que ele me dá música. Na maioria das vezes, limita-se a vir com o Liszt — para visitar em vez de trabalhar.

Berlioz é muito alto. Penso que deve ser o mais alto de todos os compositores que trabalham comigo, e é bastante magro, com feições um pouco aguçadas. É bastante atraente, com uma cabeleira espessa e olhos muito encovados. São olhos muito penetrantes, a tal ponto que, quando olha fixamente para mim, sinto-me quase tentada a encolher-me. Tem uma boca um pouco tensa, mas não há nada de cruel nela. Imagino que tenha ficado tensa com o sofrimento de quando esteve nesta terra.

Gostaria muito de receber mais música dele, e tenho esperança de que a comunicação melhore com o tempo. Muitas vezes ela torna-se subitamente muito mais clara, embora, infelizmente, eu ainda não tenha descoberto o que faz com que isso aconteça, por isso não tenho forma de apressar as coisas.

Contudo, de momento, este é o total dos compositores que trabalham comigo. Não creio, porém, que estes venham a ser os únicos a comunicar.

Acredito que existam outros "à espera nos bastidores" para se juntarem ao grupo e comunicarem música. São, claro, todos bem-vindos no que me diz respeito. O único problema vai ser encontrar tempo para fazer todo aquele trabalho que planearam transmitir. Mas espero que, com o passar dos meses, me torne mais rápida a escrever a sua música. E que aprenda mais sobre como melhorar a comunicação real em dois sentidos.

Capítulo Oito
Cura

Existe um outro ser do mundo espiritual que faz parte da minha vida e que me ajudou em muitas ocasiões. No entanto, não é um nome conhecido de todos, como os compositores e filósofos que vêm à minha casa para trabalhar através de mim. O nome deste homem é Sir George Scott-Robertson. Ele é um cirurgião em espírito, tal como foi cirurgião quando esteve nesta terra, e conheço-o desde que era uma criança pequena, embora tenha morrido muito antes de eu nascer.

Sir George Scott-Robertson é meu parente pelo lado materno da família. Seria algo como um primo em terceiro grau, e a minha mãe, que o conhecera quando era rapariga, falava frequentemente dele. Segundo a minha mãe, Sir George decidira que queria ser cirurgião desde que era um rapazinho. A família tinha criados naqueles tempos e ele brincava com as criadas quando era ainda muito jovem, dizendo: "Vem apertar-me os atacadores e eu corto-te a perna de graça quando for crescido!"

Ele alcançou a sua ambição de se tornar cirurgião e partiu para a Índia com o Exército. Durante algum tempo, foi Embaixador Britânico em Gilgat e esteve também em Chittral na altura do cerco, tendo posteriormente escrito um livro intitulado *The Siege of Chittral*.

Quando eu estava na adolescência e a minha mãe e eu tínhamos uma relação mais próxima, eu falava-lhe sempre do "Tio" George, contando o que ele tinha dito e descrevendo o seu aspeto. Ela dizia: "Eu sei de quem falas, mas ele não é teu tio. Era primo da tua avó."

É através deste Sir George que, muito ocasionalmente, tenho o dom de curar. Ele consegue, por vezes, ajudar as pessoas, através de mim, a restabelecerem-se quando estão doentes. Há alturas em que ocorrem curas realmente espetaculares, mas noutras ocasiões, embora eu reze e reze e reze, nada parece acontecer.

Esta capacidade de curar salvou-me, por vezes, de um grande desgosto. Lembro-me de uma vez, quando o meu filho Thomas tinha apenas cerca de três anos, em que o poder de cura o salvou de muita dor e desconforto. Thomas sofrera um acidente. Tínhamos um velho cilindro de passar a ferro naquela altura, que ficava na copa. Uma tarde, cedo, enquanto eu levantava a mesa após o almoço, o Thomas subiu para a prateleira onde a banheira estava colocada para aparar a água da lavagem enquanto esta era espremida. No cilindro havia um parafuso muito grande que creio que servia para apertar os rolos e, de alguma forma, o Thomas escorregou e prendeu o interior da boca na ponta do parafuso, que lhe perfurou o céu da boca.

Percebi que ele se tinha magoado seriamente quando ouvi os seus gritos terríveis, e voltei-me para o ver com sangue a jorrar da boca. O meu primeiro pensamento foi estancar a hemorragia o melhor que pudesse e depois obter ajuda rapidamente. Felizmente, eu tivera formação em Primeiros Socorros na guerra, por isso sabia como fazer uma compressa e segurá-la contra a ferida. Fi-lo, peguei nele, pus o no meu colo e comecei a rezar com toda a força por ajuda.

Ao princípio, íamos mandar a minha mãe telefonar para uma ambulância e pedir que a criança fosse levada para o Serviço de Urgência do hospital local, mas como já passava bem da hora do almoço e o nosso próprio médico dava consulta às duas, pensei que seria tão rápido, e provavelmente menos assustador para ele, além de talvez até mais célere, levá-lo lá. Sentei-me com ele no colo na nossa cozinha, segurando a compressa sobre a ferida na boca, rezando o tempo todo, e gradualmente a hemorragia parou. Assim que pareceu seguro fazê-lo, corri para o médico, ainda com o rapaz nos braços e esperando chegar antes da fila que se formava sempre ali antes da consulta. Fui a primeira a chegar e, assim que o médico apareceu, pude levar o Thomas para dentro e explicar o que tinha acontecido.

O médico examinou a boca do Thomas cuidadosamente e depois perguntou-me: "Quando é que isto aconteceu?"

"Há cerca de uma hora", disse-lhe eu.

"Isso é impossível", disse ele categoricamente.

Eu não conseguia compreender o que ele queria dizer.

"Mas foi apenas há uma hora", disse-lhe eu, e perguntei ansiosamente: "Há algo de muito grave?"

Ele abanou um pouco a cabeça e disse: "Bem, eu não teria acreditado. A carne já começou a cicatrizar. Eu seria capaz de jurar que isto aconteceu há pelo menos 24 horas."

Felizmente, não havia nada que ele pudesse fazer. O Thomas e eu voltámos para casa. A boca cicatrizou completamente num dia ou dois, embora tivesse sido originalmente uma ferida realmente profunda.

Acredito que toda a cura vem de uma única fonte: a força vital a que chamamos Deus. E estou certa de que este poder de cura está presente em todos nós se apenas conseguirmos aprender a usá-lo e a recorrer a ele quando necessário. É esta força que assume o comando nas pessoas que têm o dom de administrar a cura em público. E se o paciente tem fé no facto de que pode ser curado, então metade da batalha está ganha. O nosso antigo médico, que era um homem muito bondoso e muito experiente tanto como médico como cirurgião, costumava dizer-me que não podia realmente ajudar nenhum paciente que não desejasse ser curado. E acrescentava que, por vezes, as pessoas nem sequer percebiam que não tinham desejo de ficar boas.

Não faço ideia se ele acreditava ou não na minha cura pela "fé" ou espiritual, mas ele certamente compreendia um dos aspetos mais importantes da mesma. E o poder de curar não se limita apenas aos curadores espirituais ou pela fé. Acredito que ele atua, até certo ponto, através de muitas pessoas e também através de médicos e enfermeiros, embora estes estejam, naturalmente, a usar também a sua própria perícia e formação. Alguns deles, sem o perceberem, estão quase certamente sintonizados com a força vital, e talvez seja esta capacidade oculta que faz a diferença entre um enfermeiro ou médico maravilhoso e aqueles que são medíocres.

Claro que não fui eu quem curou o Thomas. Foi a força vital e a ajuda de George Scott-Robertson. Hoje, tenho também a ajuda de Chopin e Liszt. Ambos são compassivos e dizem sempre, se sabem que alguém está doente ou com dores, que eles próprios tentarão ajudar.

Anos atrás, quando percebi pela primeira vez que poderia ser usada como canal para a cura, costumava trabalhar com base no princípio de pedir assistência de forma muito simples. Dizia: "Por favor, Deus, envolve esta pessoa no Teu poder de cura e que tudo seja feito o que for possível para aliviar os seus sofrimentos e curá-la completamente."

Hoje, trabalho com base no princípio da afirmação. Em vez de pensar na aflição ou enfermidade de uma pessoa, tento visualizá-la como estando perfeitamente bem. Continuo a "sintonizar-me" com a força vital, claro, mas tento ver a pessoa que está a sofrer na presença de Deus e em perfeita saúde e bem-estar.

No entanto, a oração simples e fervorosa também pode ajudar. Quando a Georgina tinha cerca de dois anos, e antes de o Thomas entrar em cena, ela conseguiu de alguma forma meter uma grande farpa em forma de gancho num dos dedos. O meu marido tentou tirá-la e eu também. Tentámos tudo o que nos ocorreu, mas como estava tão profundamente enterrada e tinha a forma de um "gancho de cabelo", fomos simplesmente incapazes de a mover. Eventualmente, decidimos que a única coisa a fazer era levar a criança ao médico mas, até ser hora da consulta, peguei nela nos braços e embalei-a até adormecer. Todo o tempo eu pensava: "Pobrezinha. Uma farpa no dedo pode ser tão dolorosa, e é uma miséria ter de ir ao médico por causa de uma coisa dessas quando se é pequena." Por isso, comecei a rezar por ajuda.

Rezei durante algum tempo e depois, subitamente, e enquanto eu ainda rezava, a farpa simplesmente caiu-lhe do dedo. Num momento estava enterrada na carne, no seguinte estava caída no meu colo. E como aconteceu, nunca saberei realmente.

A minha mãe tinha o mesmo dom até certo ponto, mas, tal como no meu caso, nem sempre funcionava com ela. No entanto, as nossas orações unidas alcançavam por vezes resultados maravilhosos. Lembro-me de quando se descobriu que um dos chefes dos escuteiros locais tinha cancro no cólon. O hospital fez-lhe radiografias e descobriu que era de facto muito grave e que estava tão avançado que ele teria de ser operado. Pediram à minha mãe que rezasse por ele, e ela pediu-me que ajudasse também.

Rezámos todas as noites juntas e, quando finalmente chegou a altura de o homem ser operado, fizeram-lhe novas radiografias para descobrir até onde o cancro se tinha espalhado. Descobriram que não havia o mais pequeno vestígio de qualquer tumor. Como tinha desaparecido? Acreditámos que o poder de Deus tinha sido responsável por isso. Deram-lhe alta e mandaram-no para casa. Ele acabou por morrer anos mais tarde de algo completamente diferente.

Estou certa de que o poder divino para curar está disponível o tempo todo. Está tudo ao nosso redor e dentro de nós, mas não sabemos como

aproveitá-lo. É um pouco como a eletricidade. Está sempre lá, mas é preciso ligar o interruptor e, em primeiro lugar, canalizá-la. Os curadores parecem atuar como uma espécie de ligação ou "interruptor".

Este poder de cura é transmitido através dos curadores e pode ser de grande ajuda para aqueles que sofrem, uma vez que é trazido à consciência. Não pretendo compreender todos os princípios do mesmo, mas por vezes a ajuda de outras fontes combinada com a fé e a oração pode operar milagres. Mas também se têm falhas, quando não há melhoria no paciente. Eu própria penso que, em alguns casos, isto pode ser um bloqueio no pensamento da pessoa que está doente. Talvez lhe falte fé, ou talvez tenha um pensamento tão negativo que a força vital não consegue funcionar através dela, ou esteja de tal forma nas garras da sua doença ou incapacidade que não consegue ser libertada dela.

Um outro exemplo de cura à distância onde foi dada ajuda diz respeito a um ator e escritor chamado Charles Laurence. Durante toda a sua vida, ele sofrera de um músculo ocular fraco. Isto significava que os seus olhos não focavam corretamente e também que ele via continuamente uma linha vertical preta fina à frente da visão do olho afetado. Ofereci-me para tentar ser um canal de ajuda, e "liguei-me" ao meu "Tio George", e ele conseguiu melhorar a condição de Charles Laurence de forma bastante considerável. Agora os seus olhos focam melhor e, pela primeira vez na sua vida, a linha vertical já não lhe é visível.

E, finalmente, mais um caso. Desde que o trabalho com os compositores começou a ser conhecido, fiz muitos amigos novos. Um deles é Bob Bouma, que é o Responsável de Imprensa e Relações Públicas da editora discográfica Philips na Holanda. O Bob e a sua mulher foram muito amáveis comigo nas ocasiões em que visitei a Holanda. Estas viagens foram em trabalho, fosse para realizar testes na Universidade de Utrecht, ou para ajudar no trabalho relativo ao LP da Philips com a música dos compositores e, numa ocasião, para aparecer e tocar num programa de televisão em direto em Laren.

Na minha primeira visita, os Bouma foram suficientemente gentis para perceber que eu me sentiria mais à vontade com amigos do que num hotel, por isso convidaram-me a mim e ao meu filho para ficarmos em casa deles, onde nos trataram como parte da família. No entanto, noutra visita à Holanda no verão de 1970, cheguei e descobri que o Bob tinha tido um grave acidente de carro e tinha fraturado a rótula. Estava no hospital, num

quarto privado, na cama com uma armação colocada sobre a perna para afastar o peso dos cobertores. Eu tinha ido visitá-lo com a mulher dele e com Jan Rubinstein, um outro homem muito bondoso também empregado da Philips, e era óbvio que o Bob, embora tentasse manter-se animado, tinha dores consideráveis. Felizmente, o meu "Tio George", o cirurgião espiritual, estava comigo e sugeriu que tentássemos ajudar.

De forma algo tímida, perguntei ao Bob se ele se importaria que eu tentasse aliviar um pouco a sua dor. Ele sorriu a meio e disse: "Força. Ficaria muito grato por qualquer coisa que pudesse ajudar."

O cirurgião espiritual deu-me a instrução. "Para dar a cura", disse ele, "não toques na perna. Apenas mantém as tuas mãos em redor do joelho."

Fiz como me foi dito e foi algo extraordinário. Eu própria fiquei surpreendida. Enquanto eu estava ali com as mãos perto, mas sem tocar no joelho, o inchaço diminuiu visivelmente! Nem o Bob, nem a sua mulher, Ada, conseguiam acreditar no que viam. Cautelosamente, o Bob estendeu a mão para sentir ele próprio o joelho. "Consigo tocar-lhe sem doer", disse ele. "E vejam, consigo movê-lo. Não era capaz de fazer isso desde o acidente."

Penso que a razão para a tentativa de ajuda naquela ocasião ter sido tão espetacularmente bem-sucedida foi o facto de o Bob ter fé. Além disso, ele queria ser curado. Tivesse o seu estado de espírito sido diferente, e nada do que o poder de cura ou o "Tio George" fizessem poderia ter feito a mínima diferença para o seu joelho. Quando as pessoas não desejam ficar boas, nenhum poder na terra ou do outro lado pode funcionar eficazmente. Pois só é possível agir de acordo com a lei não escrita do livre-arbítrio.

E, claro, todos temos o nosso tempo contado. Como podem imaginar, quando o meu marido esteve doente, rezei incessantemente. Mas ele partiu. Percebo agora que deve ter sido a altura de ele ir. No início, fiquei com o coração partido e senti muito a falta da sua presença física, mas um dia um amigo disse-me: "Mas as tuas orações foram ouvidas. Ele foi curado. Tem um corpo novo e está perfeitamente bem."

O meu amigo tinha toda a razão, claro, mas no meu luto por perder a nossa união nesta vida, eu não fora capaz de ver a sua partida dessa forma. Mas agora percebo que a verdade é que a sua morte foi a cura derradeira — pois ele estava de facto muito, muito doente — e a libertação final de todo o sofrimento físico.

Capítulo Nove
A Evidência

Talvez o aspeto mais difícil do trabalho que realizo com os compositores seja a constante pressão para provar a autenticidade das fontes da música. Naturalmente, compreendo que o mundo precise de provas substanciais, mas produzir algum tipo de informação milagrosa ou um facto conclusivo e surpreendente não é tão simples como se possa pensar.

Se recebo dos compositores uma informação sobre a sua vida ou obra que é tão "exclusiva" que não é possível verificá-la, os céticos pensam imediatamente que eu a inventei ou imaginei. Mas, por outro lado, uma informação que seja verificável — mesmo através de um livro ou documento profundamente obscuro — pode levar à acusação de que eu própria descobri os detalhes através das fontes disponíveis e que os estou a apresentar como prova. É um problema considerável.

No entanto, existem alguns incidentes ocorridos ao longo dos últimos seis anos, aproximadamente, que ajudam, até certo ponto, a derrotar os céticos. Embora, no que toca aos meus próprios sentimentos, o facto muito sólido de haver mais de quatrocentas peças de música escritas num período de tempo comparativamente curto seja, provavelmente, a verdade mais incontestável de todas.

Mencionei anteriormente as muitas teorias que as pessoas inventam para explicar a música. Outra sugestão é que eu "sofro" de criptomnésia — memória oculta. E ainda outra é que, mentalmente, nem tudo está como deveria estar no que a mim diz respeito.

Nenhuma delas é verdadeira. E sinto-me feliz por poder dizer que uma das maiores autoridades mundiais em Parapsicologia se deu ao trabalho de me "testar", e os resultados dos testes refutam ambas as teorias.

O parapsicólogo é o Professor Doutor W. H. C. Tenhaeff, Diretor do Instituto de Parapsicologia da Universidade Estadual de Utrecht, na Holanda. Este é o único instituto do género no mundo. O Professor Tenhaeff chefia uma equipa de especialistas que está muito à frente de qualquer outra na investigação neste campo e, quando a editora Philips lançou o primeiro LP com a música dos compositores, perguntaram-me se

eu aceitaria ser submetida a testes rigorosos pelo Professor e pela sua equipa.

Após entrevistas longas e exigentes com o Professor e os seus colegas, ele afirmou, relativamente à teoria da criptomnésia: "...basta salientar que um exame minucioso de todos os dados disponíveis no caso de Rosemary Brown deve levar à conclusão de que a hipótese da criptomnésia (plágio inconsciente) não explica de forma convincente a origem das suas composições, que agora totalizam mais de quatrocentas."

Afirmou também, numa declaração à imprensa mundial:

"O caso de Rosemary Brown pertence, na minha opinião, àqueles sobre os quais permaneceremos por muito tempo na incerteza quanto à aplicabilidade da hipótese espiritual. Como disse noutro local, não rejeito, por princípio, a hipótese (espiritual) defendida por Rosemary Brown e outros, mas não rejeição e aceitação não são sinónimos. Estou, no entanto, totalmente convencido de que a origem das suas composições deve ser objeto de uma investigação profunda.

O início já foi feito. Rosemary Brown esteve na Holanda há pouco tempo e aproveitámos a oportunidade da sua visita para a submeter a um exame psicológico e psiquiátrico preliminar. O resultado mostrou que estamos perante uma mulher de equilíbrio mental são, que não tem o mínimo desejo de ocupar o centro das atenções.

Na verdade, o contrário é mais o caso. O meu colaborador — um psiquiatra de asilo com muitos anos de experiência — foi incapaz de encontrar uma única aberração mental, nem o nosso exame psicodiagnóstico deu razões para concluir qualquer desvio que fosse. Entretanto, estão em curso planos para uma investigação continuada, na qual participarão musicólogos de renome.

Quaisquer que venham a ser os resultados quanto à natureza espiritualista dos seus fenómenos, estou convencido de que a investigação conduzirá a um enriquecimento importante do nosso conhecimento dos chamados fenómenos mediúnicos.

Entre os inúmeros casos que chegaram ao meu conhecimento ao longo de muitos anos, Rosemary Brown é certamente um dos mais interessantes. É também uma das pessoas mais simpáticas e, por último, mas não menos importante, uma das mais sensatas."

De certa forma, não é agradável descobrir que se está a ser testada por um psiquiatra de asilo — mas Liszt avisou-me, quando aceitei realizar este

trabalho, que esse tipo de coisa estaria sujeito a acontecer. E, pelo menos, os resultados dos testes foram favoráveis!

Talvez, como este capítulo é basicamente sobre provas, fosse melhor continuar com as palavras de outras pessoas e passar para David Cairns, que é executivo na Philips Records. Ele tornou-se um bom amigo meu e esteve envolvido, em duas ocasiões, em incidentes bastante invulgares. Ele escreveu depois exatamente o que tinha acontecido. Com a sua permissão, transcrevo aqui, nas suas próprias palavras, o contexto das histórias.

David escreve:

"Algures em agosto do ano passado (1969), Colin Davis, Erik Smith (o produtor) e eu estávamos a analisar a partitura de *Os Troianos* em casa do Erik e a discutir vários problemas artísticos e técnicos, ouvindo algumas fitas de atuações anteriores de Colin Davis e outros maestros, e a questão do *tempo* de vários andamentos surgiu naturalmente.

"Duas das marcas de metrónomo de Berlioz pareceram-nos a todos um pouco rápidas: o Septeto: colcheia = 120, e o Dueto de Amor: colcheia = 126. Os *tempos* de Colin Davis para estes dois andamentos eram sensivelmente mais lentos, e discutimos a discrepância, sentindo o Erik Smith e eu que o Colin poderia, possivelmente com vantagem, apressá-los ligeiramente. Ele disse que não se opunha a experimentar.

"Sugeri então, meio a brincar, pedir a Rosemary Brown que tentasse descobrir a própria opinião de Berlioz sobre a questão. Escrevi-lhe a 27 de agosto de 1969, e cito da minha carta: '...perguntamo-nos se, caso tenha oportunidade, poderia pedir ao Liszt para perguntar ao Berlioz (ou ao Berlioz diretamente) sobre duas marcas de metrónomo em *Os Troianos* que nos intrigam um pouco. Tanto o *tempo* do Septeto (colcheia = 120) como o *tempo* relacionado do Dueto de Amor (colcheia = 126) parecem surpreendentemente rápidos. Seria interessante ouvir os seus comentários.'

"Uma semana ou duas depois, a Rosemary telefonou-me para o escritório e disse que tinha feito a pergunta ao Liszt. A resposta dele foi que eram demasiado rápidos. Transcrevo as palavras conforme ela me disse e conforme eu as escrevi durante a nossa conversa telefónica: '*ceci doit être quatre-vingt-dix, cela doit être quatre-vingt-seize*'. Ela disse que expressou a sua surpresa pela grande diferença entre estes valores e os publicados e perguntou-lhe se estavam corretos, ao que Liszt respondeu enfaticamente: '*J'en suis sûr*'.

“Colin Davis, que por esta altura estava no auge dos ensaios para a produção de Covent Garden e tinha chegado às suas próprias conclusões, achou graça quando lhe contei os resultados da nossa consulta, mas qualquer sugestão de que ele mudou os seus *tempos* à luz dos mesmos é totalmente falsa."

O segundo incidente em que David esteve envolvido teve a ver com Monteverdi, de longe o mais antigo de todos os compositores que vi.

David escreve: "A 16 de dezembro de 1969, almocei com Rosemary Brown na *Harris's Steak House*, em Wembley, durante a gravação das suas peças de piano para a Philips. Mais ninguém estava presente na nossa mesa. A nossa conversa foi essencialmente relaxada, informal, espontânea, até alegre.

Eu tinha andado ultimamente a tocar o *Grand Duo* de Schubert (e tinha-me convencido de que, apesar de certas características obviamente 'não pianísticas' na escrita, era uma verdadeira obra para piano, não uma obra orquestral disfarçada). Isto levou-me a dizer à Rosemary que um aspeto do seu trabalho que poderia muito bem desenvolver-se seria a resolução de famosas controvérsias musicológicas, como esta sobre o *Grand Duo*.

Ela respondeu imediatamente (cito as suas próprias palavras): 'Por acaso, tenho hoje uma linha de comunicação particularmente boa com o Schubert e posso dizer-lhe que definitivamente não é'; ou seja, não é uma obra orquestral disfarçada. Disse então que ela teria claramente muita procura para encontrar manuscritos perdidos de Schubert: por exemplo, a *Sinfonia Gastein*. Ela disse que ainda havia manuscritos de Schubert por descobrir em Viena e noutros locais.

Perante isto, perguntei: e quanto a todas aquelas óperas perdidas de Monteverdi? Ela respondeu imediatamente que tinha acabado de ver Monteverdi naquele instante (a primeira vez que o via) — descreveu-o como tendo sensivelmente a altura dela, magro, com cabelo castanho, sobrancelhas pesadas, uma barba pontiaguda cuidada e orelhas grandes. Era evidentemente um homem com um espírito pronto.

Estava ali com a filha (tenho ideia de que não consta que Monteverdi tenha tido uma filha legítima). Ela teve a impressão de que, ao compor, ele não escrevia continuamente, mas de forma desconexa, aos bocados. Ele deu-lhe a imagem de um pátio, que ela me descreveu com grande detalhe. Anotei os detalhes na mesma noite, como se segue:

'Um pátio com um poço afundado no meio, com degraus para descer em dois dos lados. O pátio tinha edifícios em três lados, mas estava aberto no quarto. O quarto lado abria para uma rua com um nome parecido com Palazzia. As casas do lado oposto desta rua eram isoladas. Os edifícios do lado direito e esquerdo do pátio eram simples, de telhado plano; no terceiro lado havia um edifício, mais alto e mais ornamentado, subindo no centro até uma ponta, com um quarto à frente e outro atrás, aparentemente de três andares, com pequenos degraus até à porta.

Este edifício costumava ser uma habitação única. À direita e à esquerda dele havia um muro de pedra liso, e outro muro mais alto visível atrás da casa. Parecia haver fontes em ambos os lados do pátio, mas estas ela só conseguia ouvir, não ver. Algum tipo de arbusto estava espalhado por ali. Ela sentiu um cheiro pungente, ligeiramente adocicado, como alcatrão. O canto inferior esquerdo (para quem olha) do edifício estava associado a Monteverdi. As janelas superiores tinham coberturas de pedra salientes.'

"Nomes ouvidos em ligação com esta imagem:

"Venezia.

"Bolognese.

"Isto é, que eu me lembre, tudo o que Rosemary Brown me contou no espaço de cerca de dez minutos, antes de passarmos a outros tópicos."

Foi estranha a forma como Monteverdi apareceu naquele dia. Eu nunca o tinha visto antes, mas David Cairns limitou-se a mencioná-lo — e lá estava ele, vestindo roupas elisabetanas, mangas em balão com fendas, vestido com muita elegância e com aquelas orelhas notavelmente grandes. Não quis dizer nada sobre elas ao início, porque soa um pouco rude comentar. Mas depois pensei: ele deve saber o que estou a pensar, porque eles sabem sempre o que estou a pensar, por isso disse ao David: "Ele tem umas orelhas terrivelmente grandes. Não quero ser rude nem ofendê-lo, mas são bastante notáveis."

A imagem mental que Monteverdi me deu do pátio era de facto muito clara. Levou-me ao canto esquerdo extremo, conduziu-me até à janela do primeiro andar e disse que fora naquele quarto que tinha vivido e trabalhado durante algum tempo. Disse também que havia um muro bastante alto atrás da casa, e que ficava a pouca distância de um canal.

Mais tarde, David Cairns fez algumas pesquisas e, na vez seguinte em que o vi, trouxe um retrato de Monteverdi e lá estavam elas — as orelhas

grandes. Quanto aos manuscritos desaparecidos, Monteverdi escreveu aparentemente no edifício que me mostrou, mas duvido que a música lá esteja agora. O edifício pode nem sequer existir hoje em dia.

A questão do Schubert também foi bastante estranha. Schubert disse-me uma vez que seriam encontradas algumas das suas músicas — peças que ele escrevera quando tinha cerca de 19 anos. Quando conheci Peter Dorling no programa de televisão, ocorreu-me que talvez devesse contar-lhe, mas ele disse que as peças tinham sido encontradas e o facto noticiado nos jornais dois ou três dias antes. Na verdade, eu já sabia há algum tempo e apetecia-me dar um pontapé a mim própria por não ter contado a ninguém mais cedo.

Foi nesta altura que Peter Dorling me perguntou se eu conseguia obter alguma informação que não estivesse facilmente disponível, mas que ajudasse a provar a autenticidade da música para o programa da B.B.C. que ele estava a fazer sobre mim. Perguntei ao Liszt se ele podia ajudar, e ele sublinhou o mesmo ponto que eu já fiz — sobre os problemas de produzir este tipo de evidência.

"Se for algo que esteja num livro", disse ele, "as pessoas dirão que tu o leste, mas se não houver registo em lado nenhum, não pode ser verificado. Mas, ainda assim, vou pensar no assunto."

Uns dias depois, ele voltou e disse-me que achava que podia fornecer algo. Contou-me então que, em 1854, tinha estado em Leipzig e que, enquanto lá estivera, tinha ficado doente.

"Fui assistido por um Doutor Richter", disse ele. "Conta ao cavalheiro da B.B.C. sobre isso."

Bem, a primeira reação da B.B.C. foi a de que tal não poderia ser verdade. Liszt, disseram eles, tinha deixado de fazer digressões em 1848 e era pouco provável que tivesse estado em Leipzig. Peter Dorling perguntou-me se eu tinha a certeza absoluta da data, e eu disse-lhe que Liszt fora muito claro. Era Leipzig, e era 1854.

Felizmente, Peter Dorling decidiu continuar a investigar e foi a uma biblioteca algures em Westminster; pesquisou e pesquisou em livros obscuros que não se encontram facilmente em qualquer biblioteca e descobriu que Liszt esteve, de facto, em Leipzig em 1854 e que adoeceu enquanto lá esteve.

Houve outro incidente com Peter Dorling na ocasião em que estive em sua casa para almoçar, um dia. No final da tarde, o Peter perguntou-me se

eu conseguia trazer alguém do outro lado que estivesse ligado a ele. Ora, eu estava muito, muito cansada, pois durante todo o almoço o Peter tinha feito pergunta atrás de pergunta, a tal ponto que a mulher dele acabou por dizer: "Pelo amor de Deus, deixa-a comer a refeição em paz." A minha concentração quase tinha desaparecido, mas vi alguém — um homem — e descrevi-o, dizendo que não tinha a certeza do nome, mas que pensava que era Alfred.

Peter Dorling não conseguia imaginar quem poderia ser, mas, da próxima vez que o vi, ele disse: "Lembras-te de me teres descrito um homem? Bem, era o meu avô. Mas não apanhaste o nome corretamente. Ele chamava-se Albert."

Aparentemente, ele não tinha reconhecido a minha descrição porque nunca chegara a conhecer o avô, mas percebeu de quem se tratava após verificar com outros membros da sua família.

Isso foi realmente apenas um pequeno detalhe, mas há muitos outros que, juntos, creio que constituem uma evidência bastante conclusiva. Peter Dorling, por exemplo, também me disse que a B.B.C. estivera a analisar muitos dos meus manuscritos e descobriu que a caligrafia e a forma como as notas eram escritas variavam entre as peças dos diferentes compositores. Quase como se eu estivesse a ser parcialmente guiada enquanto escrevia a música.

Algo semelhante aconteceu quando foi feito um filme sobre a música para a América. Notei, ao ver o filme numa exibição privada, que, enquanto eu tocava no ecrã, os meus olhos pareciam estar firmemente fechados o tempo todo. Pergunto-me realmente se eu estaria "fora" nessa altura. Nunca tenho a certeza absoluta do que me está a acontecer e, embora pareça estar, e até sinta estar, completamente consciente, penso que talvez seja ligeiramente "dominada" em algumas ocasiões.

Não é necessário estar num transe profundo para a escrita automática e, no que diz respeito ao registo da música, poderia haver uma forma de escrita automática envolvida.

Um pianista bem conhecido disse que tinha um fac-símile da música de Chopin algures e que notara que a forma como a minha música era registada era exatamente a mesma que Chopin usava em vida, até nas observações, exceto que eu as tenho em inglês em vez de francês. Mas o fraseado era o mesmo, e até as instruções para as repetições. Onde havia uma repetição na música — após, digamos, cerca de página e meia de

notas, e depois o início tinha de repetir —, Chopin tinha-me dito: "Escreve apenas 'repete os primeiros oito compassos'", o que eu fiz, e depois ele mostrou-me como colocar linhas em volta para chamar a atenção para a repetição. O pianista disse que isto era idêntico aos métodos que Chopin usava quando estava aqui na terra.

Mas há, tenho a certeza, muitas coisas subtis a acontecer de que não me dou conta, e talvez nem as outras pessoas percebam.

Certa manhã, quando eu estava a escrever a Mary Firth, Sir Donald Tovey veio ver-me e disse: "Menciona Felix Weingartner na tua carta." Eu tinha uma vaga ideia de que Weingartner era um músico, mas fora isso o nome não me dizia nada. Tovey soletrou-o para mim e, na minha carta à Mary, eu disse: "Bem, o Tovey quer que eu mencione o Felix Weingartner, mas não consigo perceber porquê. É tudo o que ele diz."

Quando a Mary recebeu a minha carta, foi sensivelmente na mesma altura em que ela e o marido estavam na posse de algumas cartas de Sir Donald que tinham estado guardadas em Edimburgo, nuns arquivos universitários, e eles estavam lentamente a analisá-las. Mais tarde nessa manhã, após receber a minha carta, começaram a ler algumas cartas de Tovey e, subitamente, uma delas mencionava Felix Weingartner. Os Firth disseram que era realmente uma coincidência excessiva eu ter mencionado o nome naquelas circunstâncias e logo a seguir eles abrirem uma carta e lerem sobre o homem.

Numa outra vez em que o Tovey me veio ver, trouxe o Dr. Albert Schweitzer com ele. Achei o doutor uma pessoa maravilhosa, por isso escrevi aos Firth a contar que o tinha conhecido com Sir Donald. Eles ficaram espantados e escreveram de volta a dizer que, em vida, Sir Donald e Albert Schweitzer tinham sido grandes amigos, o que eu certamente não sabia, com Schweitzer a viver algures na África e Tovey a passar a maior parte da sua vida em Edimburgo.

Schweitzer deu-me um pequeno fragmento de música para órgão — apenas cerca de uma página —, mas acho que ele estava um pouco entusiasmado demais com a comunicação e pareceu perder o contacto. Tovey disse-me que ele tinha escrito música muito bela, mas nada que os severos críticos musicais aclamassem como génio supremo. Nunca mais vi o Schweitzer e tendo a achar que o Tovey só o trouxe por amizade e para que os Firth soubessem que as pessoas podem encontrar os seus amigos naquele outro mundo.

Outra pessoa que tem sido muito amável comigo é Richard Rodney Bennett, o compositor. Dorothy Bacon, da revista *Life*, trouxe-o à minha casa porque queria a opinião de um compositor contemporâneo sobre a música. O Richard tocou muita da música dos compositores, disse que acreditava nela e, embora nem toda fosse boa música, sentia que a comunicação estava a ocorrer. Tendo descoberto que ele tocava piano além de compor, eu disse que gostaria de ir a um dos seus recitais e perguntei se daria algum brevemente.

Ele disse que sim. E acrescentou: "Estou um pouco preocupado com uma peça que vou tocar. Vai ser um recital de música de Debussy e não tenho a certeza da interpretação de uma das peças." Tudo o que ele mencionara fora Debussy. Eu não fazia ideia de que peças ele tencionava tocar, mas o próprio Debussy ficou encantado por o recital se realizar e deu-me uma descrição bastante longa e detalhada de como a peça que estava a incomodar o Richard deveria ser abordada.

Ele analisou-a de forma bastante minuciosa, descrevendo várias passagens e dizendo quais precisavam de mais pedal, quais acordes deveriam ser mais *staccato,* e assim por diante. Foi realmente extraordinário porque não me fora dada qualquer indicação de qual era a peça de música envolvida e, quando contei ao Richard Rodney Bennett, ele disse: "Isso é muito estranho, porque tudo o que disseste poderia aplicar-se à peça de música que me preocupa. Na verdade, acho que não se poderia aplicar a qualquer outra peça de Debussy." Ele, de facto, seguiu o conselho dado por Debussy e descobriu que isso resolveu o problema.

A revista *Life*, aliás, passou semanas a investigar-me. O mesmo fez a B.B.C. Verificando com o meu médico e com os meus vizinhos. Cerca de três grupos diferentes de pessoas consultaram o meu médico porque um músico sugeriu que eu tivera uma formação musical completa, sofrera de amnésia e me esquecera dela!

Tenho muita sorte, na verdade, porque, tendo vivido aqui toda a vida, há pessoas que cá estão há anos e várias famílias que me viram crescer. Ainda tenho familiares vivos, bem como um dos meus irmãos. O médico local tem o meu historial clínico desde sempre. Todas estas diferentes pessoas que me estavam a investigar pediram a minha permissão para o consultar, o que, naturalmente, eu dei. Por isso, ele escreveu primeiro à *Life*, depois à B.B.C. e depois a outra pessoa. Finalmente, escreveu-me a dizer que achava tudo aquilo bastante divertido porque, mesmo que eu

tivesse tido amnésia, não via como isso explicaria o que eu estava a fazer agora.

Mas é muito difícil convencer algumas pessoas. Mary Firth levou muita da minha música de Chopin ao Dr. Hans Gál, um grande musicólogo que vive em Edimburgo. Ela não mencionou de onde a música viera — limitou-se a dizer que um dos seus alunos a tinha produzido. O que, de certa forma, era verdade. Ela tocou-lhe um pouco do Chopin e ele, aparentemente, ficou muito entusiasta, dizendo que quem quer que o tivesse escrito possuía uma absorção completa de Chopin.

Ficou, aliás, espantado por alguém ter conseguido absorver um compositor de forma tão completa. Segundo a Mary, ele disse que quem quer que tivesse escrito a música devia ter estudado Chopin e tocado a sua música toda a vida.

Durante todo o tempo a Mary dizia: "Não. Não. Não." Acrescentando: "Duvido que a mulher que produziu a música consiga sequer tocar muito de Chopin —" O que era verdade. Explicou também que eu não tivera muita instrução nem qualquer tipo de passado musical. Ele ficou tão perplexo que, no fim, ela lhe explicou. Mas ele achou a verdade totalmente impossível de acreditar. Disse categoricamente: "Não existe vida após a morte, por isso isso é impossível."

Felizmente, há muitos outros que têm a mente aberta sobre o tema da vida após a morte. Uma artista profissional, Margaret Stow, escreveu-me depois de a música começar a ser conhecida e tornámo-nos grandes amigas. Como presente, ela pintou-me uma paisagem com um barco-cisne em primeiro plano. Isto servia para ilustrar uma das peças de música que o Liszt me deu. É um quadro belíssimo e eu adoro-o — e o Liszt, também, ficou muito satisfeito com ele.

Ele e eu estávamos a olhá-lo juntos pouco depois de ter chegado a minha casa e ele disse casualmente: "Eu estava lá enquanto ela o pintava, sabes. Ela teve muitos problemas a tentar fazer com que o barco parecesse correto e a criar o efeito de luz que queria no céu!" Contei à Margaret o que ele dissera e ela confirmou que estava corretíssimo. Ele também lhe passou uma mensagem sobre um cão muito amado que morreu — um *basset hound*. E acrescentou, como prova: "Diz-lhe que é o cão que tinha um problema na pata dianteira esquerda quando era cachorro." Mais uma vez, ele tinha toda a razão. O cão tivera um quisto removido dessa pata quando era ainda muito pequeno.

Todo o tipo de pequenas coisas assim acontecem. Uma noite, eu estava a ter um excelente jantar com o meu agente, Barry Krost, e alguns dos seus amigos no *White Elephant Club*, em Londres. Subitamente, disse ao Barry: "Toda a gente se vai rir, mas tu interessas-te pelo Einstein, não interessas?" Toda a gente se riu, porque o Barry, embora muito inteligente, é muito moderno e o que eu suponho que se chamaria um jovem "na moda". Mas o próprio Barry não se estava a rir.

"É verdade", disse ele. "Interesso-me pelo Einstein. Como é que soubeste?" "Porque o Einstein está aqui e disse-me", disse eu, o que parou a conversa abruptamente por um minuto, com o grupo a olhar inquieto em redor, como descobri que as pessoas por vezes fazem quando algo assim ocorre.

Noutra ocasião, fui entrevistada por Evans Senior, que escreve para a revista *Music and Musicians*. Ele disse de passagem que o seu avô tinha, na verdade, tido lições de piano com Liszt e perguntou-se se Liszt se lembraria. Fiz a pergunta ao Liszt, que disse imediatamente: "Sim, era o jovem com a cabeleira ruiva." Evans Senior não fazia ideia se o avô fora ou não ruivo quando jovem — porque só o conheceu durante os últimos anos da sua vida —, mas fez indagações na família e descobriu que, de facto, o avô tinha um cabelo vermelho vivo. Isto achei interessante, pois refuta a teoria de qualquer tipo de telepatia entre mim e outras pessoas. Se o Evans Senior não fazia ideia de que o avô fora ruivo, dificilmente poderia ter colocado esse pensamento na minha mente.

Existem tantas coisas intrigantes sobre a P.E.S. Podemos ter meia dúzia de médiuns na sala e nem todos verão as mesmas pessoas. Noutras ocasiões, verão. A Georgina, a minha filha, e eu vimos muitas vezes o Liszt ao mesmo tempo, e ambas temos consciência do que ele está a fazer e exatamente de como se está a mover. Mas isto é algo invulgar.

No entanto, sinto-me feliz por a música estar a ser reconhecida hoje, apesar das muitas dificuldades que me obriga a enfrentar. E sinto-me feliz, também, quando posso ajudar alguém. O fotógrafo húngaro (que já mencionei antes), cujo nome é Tom Blau — e cuja mãe em espírito o Liszt trouxe para o ver —, escreveu-me depois. "Pergunto-me se teve consciência de quão profundamente fiquei comovido e perturbado pelo que ocorreu predestinado ao fim da nossa sessão", disse ele. "Tinha perguntado se seria capaz de me pôr em contacto com a minha mãe e deu-me uma descrição dela tão impressionante e convincente que tem ocupado a minha

mente desde então." Encontrámo-nos novamente mais tarde e o Liszt conseguiu trazer o pai do Sr. Blau, bem como a mãe.

E a autenticidade disto confirmou-se quando o Liszt insistiu que eu dissesse ao Sr. Blau que o nome do pai era Ludwig — mas que era sempre chamado de Pequeno Ludwig. Isto, segundo o Sr. Blau, estava corretíssimo.

É a música, porém, e cartas como aquela que, para mim, fazem com que valha a pena este meu dom, por vezes tão inconveniente. E a minha única esperança é que um dia o mundo reconheça a música como comunicação genuína, para que o trabalho dos compositores não tenha sido em vão.